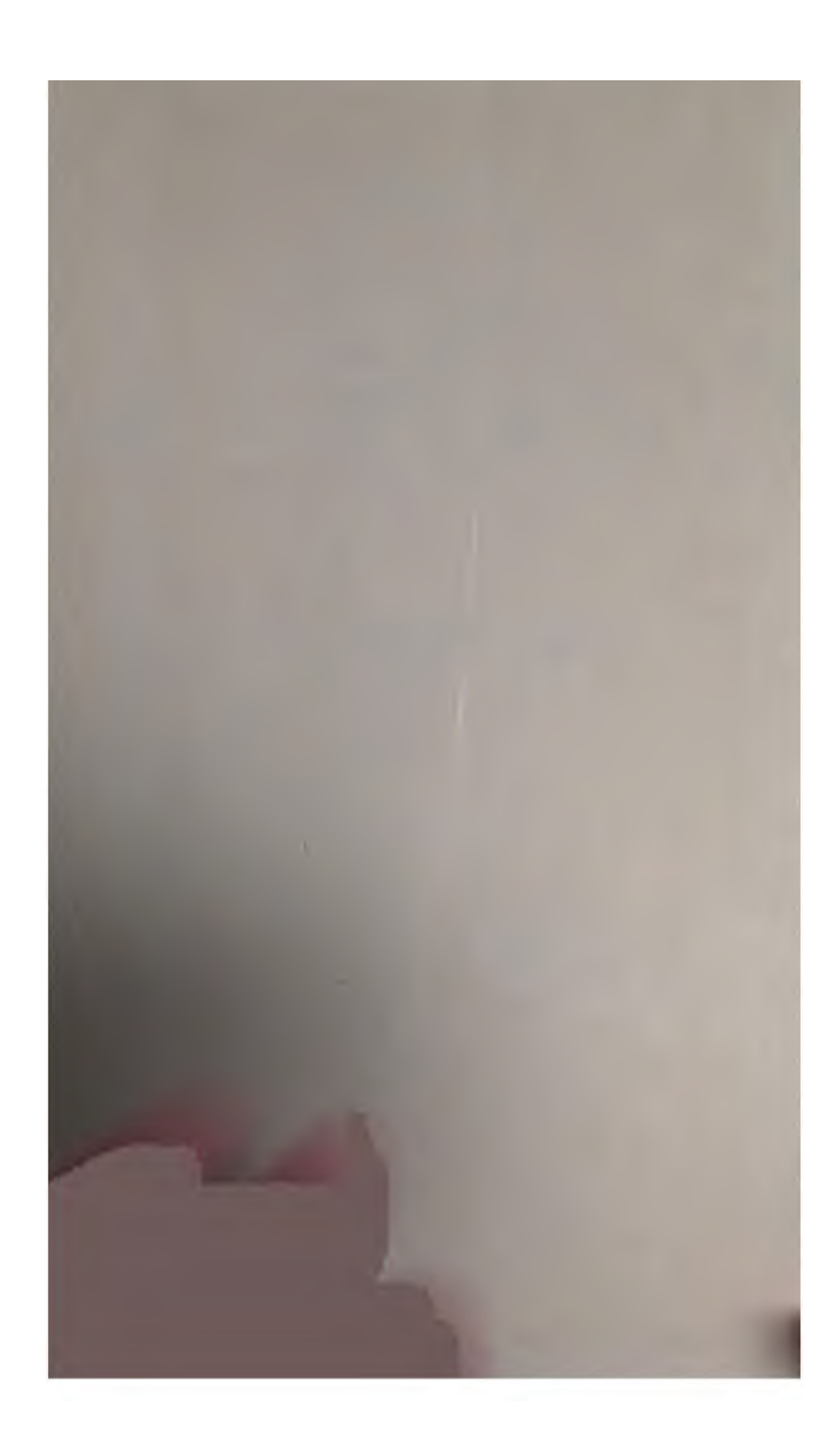

Stanford University Libraries
3 6105 121 176 510


STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES



РЕСКИНЪ

ИСКУССТВО

и

ДѢЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

Переводъ О. М. Соловьевой.

РЕСКИНЪ

(J. Ruskin)

ИСКУССТВО

и

ДѢЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

(Избранныя страницы)

Переводъ О. М. Соловьевой.



МОСКВА.
Типо-лит. Т-ва И. Н. Кушнеревъ и К°, Пименовск. ул., с. д.
1900.



РЕСКИНЪ

ИСКУССТВО

и

ДѢЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

Переводъ О. М. Соловьевой.

РЕСКИНЪ

(J. Ruskin)

Ruskin, J

ИСКУССТВО

и

ДѢЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

(Избранныя страницы)

Переводъ О. М. Соловьевой.



МОСКВА.
Типо-лит. Т-ва И. Н. Кушнеревъ и К°, Пименовск. ул., с. д.
1900.


John Ruskin



John Ruskin

Фототипія

ИСКУССТВО

и

ДѢЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ.

Сочиненія Рёскина, изъ которыхъ заимствованы эти страницы.

Modern Painters. V Vol. 1843—60.
Seven Lamps of Architecture. 1849.
Stones of Venice. III Vol. 1851—53.
The elements of drawing. 1857.
The two paths. 1859.
Sesame and lilies. 1865.
The cestus of Aglaia. 1865—66.
The crown of wild Olive. 1866.
The queen of the Air. 1869.
Lectures on art. 1870.
The eagle's nest. 1872.
Aratra Pentelici. 1872.
Ariadne Florentina. 1873.
Val d'Arno. 1874.
Fors clavigera. IV Vol. 1871—1884.
Mornings in Florence. 1875.
The laws of Fesole. 1877.
Arrows of the chace. 1880.
The art of England. 1883.
The Pleasures of England. 1884.
On the old road. 1885.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

Искусство и нравственность.

Искусство и религія.

Искусство и природа.

Искусство и знаніе.

Условія творчества.

Изъ исторіи искусства.

Искусство и промышленность.

Техника искусства.

Публика.

Искусство и нравственность.

ВКУСЪ И НРАВСТВЕННОСТЬ.—Хорошій вкусъ есть существенно нравственное качество. Ни одно изъ высказанныхъ мною мнѣній не было такъ горячо и часто опровергаемо, какъ это. Нѣтъ, говорятъ мои противники, одно дѣло—вкусъ, другое дѣло—нравственность. Скажите намъ, что красиво, мы васъ выслушаемъ съ удовольствіемъ, но мы не нуждаемся въ проповѣдяхъ, даже если вы и способны проповѣдывать, что еще подлежитъ сомнѣнію.

Позвольте мнѣ подкрѣпить нѣсколько мой старый догматъ. Вкусъ не только часть или признакъ нравственнаго достоинства, это *единственная* нравственность. «Что ты любишь?» Вотъ первый и послѣдній рѣшающій вопросъ, на который приходится отвѣчать всякому живому существу. Скажи мнѣ, что ты любишь,—и я тебѣ скажу, что ты такое. Выдите на улицу и спросите у первой попавшейся

изведеніе безусловно низкое и дурное; оно выражаетъ удовольствіе, полученное отъ долгаго созерцанія дурного зрѣлища, а такое удовольствіе есть признакъ грубости и безнравственности въ самомъ глубокомъ смыслѣ слова. Это поистинѣ дурной вкусъ — вкусъ дьявола. Наоборотъ, картина Тиціана или греческая статуя, греческая монета или пейзажъ Торнера выражаетъ наслажденіе прекраснымъ, совершеннымъ предметомъ, качество вполнѣ нравственное, вкусъ общій у людей съ ангелами. Всякое наслажденіе искусствомъ и любовь къ нему просто на просто сводится на любовь къ тому, что ее заслуживаетъ. Вовсе не безразлично и не произвольно мы любимъ одно и не любимъ другое; въ этомъ заключается коренная функція всего нашего существа; сущность нашей природы опредѣляется и выражается нашими вкусами. Развивать вкусъ въ ребенкѣ то же, что формировать его характеръ.

ИСКУССТВО ПОКАЗАТЕЛЬ НРАВСТВЕННОСТИ. Въ строгомъ соотвѣтствіи съ нравственнымъ достоинствомъ предмета и съ чистотою побужденія является возможность художественнаго произведенія. Дѣвушка можетъ пѣть о своей утраченной любви, но скряга не можетъ пѣть о потерянныхъ деньгахъ. Съ неуклонной точностью достоинство произведенія

искусства опредѣляется нравственной чистотою и высотою выражаемаго имъ настроенія. Это можно тотчасъ провѣрить на дѣлѣ. Спросите себя относительно любого чувства, сильно овладѣвшаго вами: можетъ ли оно быть воспѣто поэтомъ, вдохновить его въ положительномъ, истинномъ смыслѣ? Если да, то чувство это хорошо. Если же оно воспѣто быть не можетъ, или можетъ вдохновить только въ сторону смѣшного, значитъ это низкое чувство. То же происходитъ во всѣхъ областяхъ искусства. Такимъ образомъ съ математической точностью, не допускающей никакихъ уклоненій и никакихъ исключеній, искусство страны, какое бы оно ни было, служитъ критеріемъ ея этическаго состоянія. Только *критеріемъ* и возвышающимъ элементомъ; не причиной и не корнемъ. Вы не можете допѣться и дописаться до того, чтобы сдѣлаться хорошими людьми; вы должны быть хорошими людьми прежде, чѣмъ начнете пѣть и писать, и тогда звуки и краски дополнятъ все лучшее, что въ васъ есть.

ХВАЛА ТВОРЕНІЮ.—Искусство есть выраженіе разумнаго и дисциплинированнаго наслажденія, доставляемаго человѣку формами и законами той вселенной, которой онъ составляетъ частицу.

Во всѣхъ первоначальныхъ опредѣленіяхъ очень широкихъ понятій, всегда бываетъ нѣкоторая неясность и недостатокъ точности; попытки сдѣлать ихъ точнѣе ведутъ къ еще большей запутанности.

Конечно, я могу выразить пріятелю свое разумное и дисциплинированное удовольствіе при видѣ, напримѣръ, пейзажа и не быть при этомъ художникомъ. Однако искусство несомнѣнно заключается въ *умѣньѣ* выразить это самое удовольствіе; оно вызывается не только присутствіемъ реальнаго предмета, но иногда лишь сознаніемъ существующаго закона; при внимательномъ разсмотрѣніи, оно всегда имѣетъ источникомъ не отдѣльное существованіе твари, а все твореніе, въ которое тварь входитъ какъ часть.

Рѣзвящійся козленокъ радуется только собственной жизни,—онъ не художникъ; но пастухъ этого козленка, вырѣзывая изъ бревна фестоны для дверей своей избы, тѣмъ самымъ выражаетъ, хотя безсознательно, свое одобреніе законамъ времени, мѣры и порядка, по которымъ движется земля и солнце свѣтитъ съ неба.

По скольку искусство даже у животныхъ управляется и дисциплинируется разумомъ, оно приближается къ искусству человѣческому, но не можетъ съ нимъ равняться, такъ

какъ никогда, насколько мнѣ извѣстно, не выражаетъ даже безсознательнаго благоговѣнія передъ всемірными законами. Дѣйствительно, пѣсня соловья имѣетъ прекрасный ритмъ, но въ такой же степени можно найти его и въ журчаніи ручья; птица и ручей одинаково не сознаютъ управляющаго ими закона. Соловей, правда, чувствуетъ любовь и радость, а вода въ ручьѣ—ни того, ни другого; но благодаря Бога,—любовь и радость не искусство и не ограничиваются человѣчествомъ. Любовная пѣсня только тогда становится художественнымъ произведеніемъ, когда прелесть ея ритма пройдетъ черезъ *разумъ* пѣвца, будетъ упорядочена имъ и воспринята сознательно.

Далѣе, чтобы сдѣлать наше опредѣленіе болѣе полнымъ, мы должны вспомнить, что любовь къ прекрасному выражается не только радостью обладанья, но и печалью утраты; потому въ искусствѣ много трагическаго и грустнаго. Но во всякомъ случаѣ всякое истинное искусство есть *прославленіе* [1]).

---

[1]) Какъ только художникъ забываетъ это и вдается въ подражаніе, искусство перестаетъ существовать. Его задача, какими бы то ни было, хотя бы самыми несовершенными средствами, передать идею прекраснаго предмета, а не воплотить идею безобразную, хотя бы самыми совершенными средствами.

Великій законъ этотъ не имѣетъ исключеній. Даже каррикатура можетъ быть художественной только по мѣрѣ сознанія красоты, отсутствіе которой она преувеличиваетъ. Чудовищность каррикатуръ, производимыхъ людьми, не понимающими красоты, пропорціональна этому непониманію; даже для лучшихъ художниковъ привычка къ каррикатурѣ бываетъ пагубна.

Пусть будетъ это для васъ руководящей истиной во всякомъ добромъ трудѣ, источникомъ здоровой жизненной энергіи: *ваше искусство есть прославленіе того, что вы любите*. Оно можетъ быть прославленіемъ камня или раковины, прославленіемъ героя или прославленіемъ Бога; высота, на которой вы стоите на ряду со всѣмъ живущимъ, опредѣляется высотою и величіемъ того, что вы любите.

ВОЗЗВАНІЕ.—Великое произведеніе искусства есть работа всего человѣческаго существа, духа его и его тѣла, преимущественно духа. Но оно не только работа всего человѣка, оно также и обращеніе ко всему человѣку. То, что говорится совершеннымъ существомъ, должно быть услышано также существомъ совершеннымъ. Я не могу положить всю душу въ свой трудъ, потратить на него всѣ силы и жизнь, когда ты, мой зритель или слушатель,

удѣляешь мнѣ только половину своего вниманія. Ты всецѣло долженъ принадлежать мнѣ, также какъ и я всецѣло принадлежу тебѣ; мы сойдемся только при этомъ условіи. Всѣ твои способности, все что есть въ тебѣ лучшаго и великаго, все должно быть настороже,—иначе я не получу своей награды.—Художникъ не для того вкладываетъ въ свое твореніе всѣ сокровища человѣческой природы, чтобы доставить удовлетвореніе только одной какой-нибудь потребности своего зрителя, не для того, чтобы усладить его зрѣніе, или возбудить фантазію, затронуть сердце или навести на размышленіе; онъ долженъ сдѣлать это все заразъ. Чувства, воображеніе, сердце, разумъ, все существо духа воспринимающаго должно замереть во вниманіи или затрепетать отъ восторга,—иначе духъ творящій не достигъ своей цѣли. Но если право его—встрѣтить раскрытыя объятія, то его долгъ—вызвать къ отвѣту другую душу; такъ чистъ и ясенъ долженъ быть трубный гласъ его, что если даже по нерадѣнію или тупости никто не откликнется на него, все же значеніе его будетъ понято всѣми; искусство взываетъ къ намъ; если мы не идемъ на его зовъ,—вина въ насъ.

Вотъ чего мы требуемъ и просимъ у искусства. Большинство людей не знаютъ сами,

что таится въ нихъ, пока не раздастся такого призыва отъ другихъ людей; сердца ихъ замерли въ дремотѣ, они погружены въ летаргію удушливыми испареніями житейской дѣйствительности. Величайшее благо сдѣлаетъ для нихъ тотъ, кто крикнетъ имъ: «Проснитесь спящіе!»

ИДЕЯ КРАСОТЫ.—Для существованія идеи красоты необходимо, чтобы чувственное наслажденіе, лежащее въ ея основѣ, сопровождалось прежде всего радостью, затѣмъ любовью къ своему объекту и сознаніемъ благости высшаго разума, благодарностью и благоговѣніемъ предъ нимъ; внѣ соединенія всѣхъ этихъ элементовъ, ничто не даетъ намъ идеи красоты, точно такъ же какъ тонкій запахъ и прекрасный почеркъ письма не даетъ понятія о самомъ письмѣ, если мы не знаемъ его содержанія и назначенія; чувства, составляющія въ своей сложности идею красоты, не проистекаютъ изъ дѣятельности разума и не могутъ быть добыты ею: слѣдовательно, эта идея независима ни отъ чувственности, ни отъ разума; въ своей интенсивности и правдѣ она дается только чистымъ, праведнымъ, воспріимчивымъ состояніемъ сердца; даже послѣдующая, законная реакція разума на явленія красоты зависитъ отъ силы чувствъ, пробуж-

денныхъ ею. Слова апостола въ этомъ второстепенномъ значенiи такъ же вѣрны, какъ и во всѣхъ остальныхъ: люди отдаляются отъ жизни божiей по невѣжеству; разумъ ихъ помрачается жестокосердiемъ и, не имѣя чувства, они предаются пороку. Мы постоянно видимъ, что люди отъ природы способные къ сильному воспрiятiю красоты, но не воспринимающiе ее чистымъ сердцемъ, да и вообще никакимъ сердцемъ, никогда ее не понимаютъ и не извлекаютъ изъ нея пользы; они дѣлаютъ ее средствомъ удовлетворенiя своихъ вожделѣнiй; обращаютъ ее въ приправу для своихъ низшихъ чувственныхъ наслажденiй, на всѣ ихъ впечатлѣнiя наложена одна и та же печать тлѣнiя, и понятiе красоты превращается въ служенiе похоти.

То, что въ наше христiанское время является злоупотребленiемъ и извращенiемъ идеи красоты, было во времена язычества ея эссенцiей, лучшимъ, что она давала. У языческихъ писателей нѣтъ ни одного выраженiя любви къ природѣ, которое бы не относилось къ чувственной сторонѣ ея. Они пользовались ея щедростью и уклонялись отъ ея власти, никогда не понимая, чему она ихъ учила и щедростью и властью.

Прiятныя впечатлѣнiя нѣжнаго вѣтерка, журчащаго потока, прохладной чащи лѣса, ложа

изъ фіалокъ и тѣни чинаръ воспринимались ими, можетъ быть, болѣе возвышено, чѣмъ они воспринимаются нами; но ни о чемъ, кромѣ страха, не говорили имъ обнаженныя скалы и угрюмыя долины. Верескъ былъ любимъ ими болѣе за сладкій медъ, чѣмъ за пурпурный цвѣтъ. Но христіанская *теорія* (θεωρια) [1]) не ищетъ, хотя принимаетъ и сообщаетъ свою чистоту тому, чего искали эпикурейцы; она находитъ себѣ пищу, находитъ предметы любви вездѣ, въ томъ, что сурово и страшно, не менѣе чѣмъ въ томъ, что благодушно; видитъ хорошее даже въ грубомъ и будничномъ; иногда ее болѣе радуетъ медъ, вытекающій прямо изъ скалы, пиръ, приготовленный въ мѣстахъ несоотвѣтствующихъ пиру, въ присутствіи враговъ, чѣмъ радовало бы болѣе гармоническое, но менѣе чудесное празднество; она ненавидитъ только самодовольство и надменность въ трудѣ человѣческомъ, презираетъ все, что не проистекаетъ отъ Бога, или не говоритъ о Немъ, находитъ свидѣтельство о немъ даже тамъ, гдѣ повидимому Онъ забытъ всѣми, и обращаетъ къ славѣ Его

---

[1]) Рескинъ называетъ Теоріей высшее созерцаніе, способность, посредствомъ которой душа воспринимаетъ красоту. Терминъ этотъ заимствованъ имъ у Гегеля, въ свою очередь заимствовавшаго его у Аристотеля. *Перев.*

то, что стремилось къ ея омраченію. Яснымъ и смѣлымъ взоромъ она смотритъ на Бога, по обѣту Писанія: Блаженны чистые сердцемъ, ибо они Бога узрятъ.

ВООБРАЖЕНІЕ—ОРУДІЕ НРАВСТВЕННОСТИ.— *Побѣждать* страсти, что часто считается суммой обязанностей по отношенію къ нимъ,—можетъ и надменная тупость. Но *возбуждать* ихъ должнымъ образомъ, укрѣплять и направлять къ добру, — вотъ задача самоотверженнаго воображенія. Постоянно говорится, что человѣкъ по природѣ своей безсердеченъ. Не вѣрьте этому. Человѣкъ по природѣ своей добръ и великодушенъ, но онъ ограниченъ и слѣпъ, съ трудомъ понимаетъ что-либо, кромѣ того, что непосредственно видитъ и чувствуетъ. Онъ тотчасъ полюбилъ бы своихъ ближнихъ такъ же, какъ самого себя, если бы могъ представить себѣ ихъ такъ же ясно, какъ представляетъ себя. Если на глазахъ самаго грубаго человѣка ребенокъ упадетъ въ воду, человѣкъ этотъ, вѣроятно, сдѣлаетъ все возможное, чтобы спасти ребенка, даже съ нѣкоторой опасностью для себя, и весь городъ будетъ праздновать спасеніе одной маленькой жизни. Если тотъ же человѣкъ узнаетъ, что сотни дѣтей мрутъ отъ горячки, вслѣдствіе отсутствія какой-нибудь санитар-

ной мѣры, на которой ему затруднительно было бы настаивать, онъ и пальцемъ не пошевельнетъ для ея проведенія, а если бы и предпринялъ что-либо, то, вѣроятно, городъ сталъ бы противиться ему. Точно такъ же, существованіе многихъ хорошихъ женщинъ проходитъ въ сцѣпленіи мелкихъ личныхъ заботъ, мелкихъ интересовъ и развлеченій, почерпнутыхъ изъ непосредственно окружающей среды, только потому, что никто не научилъ ихъ заглянуть за предѣлы ея, и онѣ ничего не знаютъ о могучемъ мірѣ, въ которомъ блекнутъ ихъ существованія, какъ былинки сорной травы на безплодномъ полѣ.

ДѢЯТЕЛЬНОСТЬ ВООБРАЖЕНІЯ ВЪ ЛИТЕРАТУРѢ.—Всѣ высокія чувства человѣчества въ сущности заключены въ двухъ формахъ любви—въ любви половой, которая служитъ представительницей семейныхъ привязанностей, и въ любви къ человѣчеству, которой, въ случаѣ нужды, должны быть принесены въ жертву семейныя привязанности.

Современная философія утверждаетъ, что всѣ эти чувства были нелѣпы и въ настоящее время, къ счастью, почти вышли изъ употребленія, что единственнымъ надлежащимъ и возможнымъ впредь мотивомъ человѣческой дѣятельности будутъ три, совершенно чуждыя

любви формы вожделѣнія, — вожделѣніе плоти (голодъ, жажда и половое стремленіе), вожделѣніе глазъ (алчность) и житейская гордость (личное тщеславіе).

Итакъ, всякое истинное человѣческое счастье сводится къ одной изъ двухъ формъ любви, къ любви половой или семейной, и къ сочувствію; поддѣльное, ложное счастье добывается чувственностью, жадностью и тщеславіемъ; оно дается безъ труда, взамѣнъ другого, человѣкъ естественно хватается за него, наполняетъ имъ свою жизнь и навсегда лишается возможности узнать настоящее счастье.

Сочувствіе[1]) выражается нестолько въ жалости, которую внушаютъ намъ люди, ниже насъ стоящіе, сколько въ радости, которую намъ доставляютъ люди, стоящіе выше насъ; въ томъ и другомъ случаѣ воображеніе, посредствомъ котораго мы понимаемъ природу другого человѣка, и способность ставить себя на его мѣсто обусловливаетъ самое чувство. Человѣкъ, лишенный воображенія, не способенъ ни къ благоговѣнію, ни къ добротѣ.

---

[1]) Рескинъ употребляетъ въ этомъ мѣстѣ слово „compassion" именно въ смыслѣ русскаго слова *сочувствіе* (латин. compassio, греч. συμπαθια), тогда какъ обыкновенно оно употребляется въ смыслѣ состраданія. *Прим. переводч.*

Главное назначеніе литературныхъ произведеній и драмы—насколько возможно пополнить недостатокъ воображенія въ массѣ. Однако, въ характерѣ самыхъ этихъ произведеній, судя по степени воображенія автора, существуетъ любопытное различіе. Чтобы отвѣтить на вопросъ, почему Скоттъ былъ не способенъ написать драму, и чтобы опредѣлить истинную природу чувства, что составляетъ мою настоящую задачу, я долженъ выяснить это различіе.

Во-первыхъ, извѣстно ли вамъ, что такое драма? Что такое поэма, что такое романъ? Я хочу сказать, извѣстны ли вамъ неизмѣнныя, необходимыя различія литературной цѣли, вызвавшія употребленія этихъ отличительныхъ названій? Ради ясности назовемъ сначала всѣ три рода прозведеній поэмами. Если они хороши, это дѣйствительно поэмы, будь они въ стихахъ или въ прозѣ. Всякое изображеніе человѣка, дѣйствительно созданное фантазіей,—поэтично; но существуетъ три рода поэзіи—драматическая, лирическая и эпическая. Драматическій поэтъ выражаетъ чужія чувства и молчитъ о своихъ.

Поэтъ лирическій выражаетъ собственныя чувства.

Поэтъ эпическій разсказываетъ о внѣшнихъ обстоятельствахъ и событіяхъ жизни другихъ людей и прибѣгаетъ къ выраженію ихъ чувствъ,

а также и своихъ собственныхъ, только по мѣрѣ надобности.

Слѣдовательно, драматическая поэзія имѣетъ дѣло исключительно съ чувствомъ, она презираетъ внѣшнія обстоятельства.

Поэзія лирическая можетъ говорить обо всемъ, что волнуетъ душу поэта; эпическая настаиваетъ на внѣшнихъ обстоятельствахъ и выражаетъ чувства настолько, насколько они отражаются въ событіяхъ.

Возьмемъ для примѣра поединокъ между принцемъ Вельскимъ и Готспуромъ въ «Генрихѣ IV»; по характеру событія онъ совершенно соотвѣтствуетъ поединку между Фитцъ Джемсомъ и Родерикомъ въ «Дѣвѣ Озера». Но Шекспиръ изобразилъ происшествіе съ точки зрѣнія чисто драматической, а Скоттъ— съ эпической.

Шекспиръ не описываетъ ни удара, ни раны; его сценическое указаніе коротко: «Готспуръ раненъ и падаетъ». Скотъ даетъ подробное описаніе всѣхъ внѣшнихъ обстоятельствъ и заключительная черта дѣлаетъ его изображеніе образцовымъ въ смыслѣ эпоса.

Down came the blow, but in the heath
The erring blade found bloodless sheath.

(Ударъ упалъ, но заблудившійся мечъ нашелъ безкровныя ножны въ верескѣ).

Скотъ всегда эпиченъ; драматическое отно-

шеніе къ предмету совершенно противно его природѣ.

Таково техническое различіе между тремя родами творчества, но степень силы каждаго изъ нихъ зависитъ отъ степени способности писателя поставить себя на мѣсто другого человѣка.

Свои ли чувства онъ выражаетъ, или чувства другихъ, выражаетъ ли только ихъ чувство, или передаетъ окружающія ихъ обстоятельства, сила его зависитъ отъ способности чувствовать за другого, или, иными словами—вообразить себѣ другого.

Литературныя произведенія, лишенныя всякой поэзіи или чувства, совершенно антипоэтическія, принадлежатъ людямъ, у которыхъ нѣтъ воображенія; достоинства ихъ (конечно, я говорю не о плохой литературѣ) заключаются въ остроуміи и здравомъ смыслѣ, замѣняющихъ воображеніе. Самое, въ этомъ смыслѣ, прозаическое произведеніе, какое я когда-либо читалъ въ какой бы то ни было литературѣ — это «Генріада» Вольтера, образцовое твореніе человѣка съ головою, настолько лишенной воображенія, насколько можетъ быть его лишенъ здоровый мозгъ въ высшей степени развитаго млекопитающаго. Описаніе бури, которая принесла Генриха въ Джерсей, отшельника въ Джер-

сей, «que Dieu lui fit connaître», и который при этомъ случаѣ «au bord d'une onde pure offre un festin champêtre», все это, по необыкновенной тупости представленія, не имѣетъ себѣ равнаго ни въ одной извѣстной печатной книгѣ. Съ другой стороны, остроуміе Вольтера и его логическія способности почти настолько же сильны, насколько слаба фантазія. Онъ отъ природы добръ, слѣдовательно искренно сочувствуетъ всякому горю, какое можетъ себѣ представить, и сильно негодуетъ на несправедливости, не понимая ихъ патетическихъ причинъ. Далѣе, замѣтьте слѣдующій очень странный и необъяснимый для меня фактъ, но тѣмъ не менѣе—фактъ.

Даръ воображенія всегда дѣлаетъ человѣка чище; отсутствіе его, слѣдовательно, дѣйствуетъ обратно, а такъ какъ остроуміе не рѣдко развивается вслѣдствіе отсутствія воображенія, то кажется, какъ-будто самое остроуміе не вполнѣ согласуется съ душевной чистотою. У Пиндара, Гомера, Данте и Скотта колоссальная сила фантазіи отражается дѣвственной чистотою мысли. Слабость фантазіи и могучій умъ Попа и Горація сопровождаются порочностью мысли, въ какой именно мѣрѣ, трудно съ точностью опредѣлить. «Кандидъ» Вольтера, грязный для грязи, блещущій остроуміемъ и обличающій полное отсутствіе во-

ображенія, есть типическое произведеніе литературы, которую всего вѣрнѣе будетъ назвать «ѳимитической» [1]). Своимъ остроуміемъ и частичной истиной, въ ней заключенной, она все-таки способна оказать нѣкоторую услугу человѣчеству. Но низшія формы современной литературы и искусства — живопись Густава Дорэ, напримѣръ, это извращеніе пессимистическаго міровоззрѣнія національною дряхлостью,—подлежатъ окончательному осужденію, за совершенной непригодностью ни для чего.

Одинъ изъ самыхъ любопытныхъ вопросовъ относительно взаимодѣйствія духовныхъ способностей — насколько ѳимитическая зараза распространяется на людей, у которыхъ въ одинаковой степени и одинаково сильно развиты и логическое мышленіе и фантазія, какъ напримѣръ у Шекспира, Аристофана, Чаусера, Мольера, Сервантеса и Фильдинга. Она всегда указываетъ на неспособную къ симпатіи, слѣдовательно недобрую сторону характера (такъ Шекспиръ изображаетъ Яго не только самымъ жестокимъ на дѣлѣ, но и самымъ грязнымъ въ мысляхъ негодяемъ); а между тѣмъ, это же самое душевное свойство ограждаетъ людей съ возвышенной ду-

---

1) Отъ греческаго слова θυμος, которымъ Платонъ называлъ низшую часть души. *Перев.*

шою отъ слабой восторженности и пустого идеализма. Тѣмъ не менѣе, высшія условія нѣжности въ любовной концепціи доступны только дѣвственно-чистому духу. Шекспиръ и Чаусеръ, приступая къ благороднѣйшей части работы, отбрасываютъ, какъ грубое платье, низшую сторону своей природы. Нужно замѣтить, что отъ чистоты сердца и чувства зависитъ также и способность создавать характеры индивидуальные, а не общіе. Люди, лишенные этой чистоты, создаютъ не характеры въ настоящемъ смыслѣ, а только символы человѣка вообще. Даже Альуорти Фильдинга не индивидуальный характеръ, а типъ простого англійскаго джентльмена, также какъ сквайръ Уестернъ не индивидуальный характеръ, а типъ грубаго англійскаго сквайра. Но сэръ Роджеръ де Коверлей и характеръ, и типъ,—онъ одинъ въ своемъ родѣ; владѣльцы Тюливолана, Эллангауана, Монкбарнса и Осбальдистонъ Галла, это все не символы, а болѣе или менѣе законченные портреты.

НАЗИДАТЕЛЬНОЕ ЗНАЧЕНIЕ КЛАССИКОВЪ.— Поэмы Гомера не преслѣдуютъ дидактическихъ цѣлей, но какъ всякое истинное искусство, онѣ дидактичны по существу своему. Современное человѣчество становится все менѣе и менѣе чувствительно къ такому ихъ

значенію, а иногда даже совершенно его отрицаетъ; это одно изъ любопытнѣйшихъ заблужденій современности, своего рода узаконенная слѣпота. Вслѣдствіе долгой привычки обращать поэзію и искусства въ орудія одной только забавы, человѣчество перестало понимать произведенія тѣхъ временъ, когда и поэзія и искусство имѣли значеніе дидактическое; вслѣдствіе долгой привычки къ профессіонально-нравственнымъ поученіямъ, которыя, однако, ради личныхъ разсчетовъ, тщательно закрываютъ глаза на всѣ выдающіеся пороки времени (скупость, напримѣръ), оно сдѣлалось совершенно неспособнымъ воспринимать существенно-этическія творенія расы, раздѣлявшей всѣхъ людей на два обширные класса,—достойныхъ и недостойныхъ, годныхъ и негодныхъ. Даже знаменитыя слова Горація объ Иліадѣ теперь или читаются или перетолковываются неправильно; принято думать, что Иліада не можетъ быть поучительной, потому что она не похожа на проповѣдь. Горацій не утверждаетъ, чтобы она была похожа на проповѣдь, и, вѣроятно, имѣлъ бы еще менѣе поползновеній это утверждать, если бы удостоился когда-нибудь слышать проповѣдь. «Пока ты занятъ своими дѣлами въ Римѣ,—пишетъ онъ одному благородному римскому юношѣ, котораго любилъ,—я въ уединеніи

Пренестэ опять прочелъ эту Троянскую исторію и, право, мнѣ кажется, что изъ нея можно лучше узнать, что хорошо и что дурно, что полезно и безполезно, чѣмъ изъ всѣхъ вмѣстѣ взятыхъ рѣчей Хризиппа и Крантора». Это глубокая истина не только относительно Иліады, но и относительно всякаго великаго художественнаго произведенія; оно всегда дидактично въ самомъ чистѣйшемъ смыслѣ, путемъ косвеннымъ и сокровеннымъ, такъ что во-первыхъ способствуетъ нравственному совершенствованію только въ томъ случаѣ, если самъ человѣкъ уже усиленно работаетъ надъ этимъ совершенствованіемъ; а затѣмъ человѣкъ становится лучше, незамѣтно воспринимая вліяніе великаго художественнаго произведенія, проникаясь имъ такъ тонко и непрерывно, что самъ не замѣчаетъ этого, какъ не замѣчаетъ здороваго переваривания пищи. Благотворное дѣйствіе искусства обусловлено также его особымъ даромъ сокрытія невѣдомой истины, до которой вы доберетесь только путемъ терпѣливаго откапыванья; истина эта запрятана и заперта нарочно для того, чтобы вы не могли ее достать, пока не скуете, предварительно, подходящій ключъ въ собственномъ горнилѣ. Такое сокровеніе истины завѣдомо и постоянно практикуется великими поэтами. Пин-

даръ говоритъ о себѣ: «Въ моемъ колчанѣ много стрѣлъ, рѣчь ихъ понятна мудрому, но для большинства она нуждается въ толкователяхъ». И Пиндаръ и Эсхилъ, и Гезіодъ и Гомеръ, всѣ великіе поэты и учителя всѣхъ вѣковъ и народовъ, всегда намѣренно оставляютъ въ своихъ произведеніяхъ многое недосказаннымъ; болѣе того, они и сами не всегда могутъ объяснить скрытый смыслъ своихъ словъ, когда словами этими передаются настоящія творческія видѣнія; смыслъ ихъ истолковывается иногда только по прошествіи многихъ вѣковъ. Люди, передавшіе намъ самые великіе миѳы, видѣли ихъ безсознательно и пассивно и съ такой же поразительной ясностью, а иногда и съ такимъ же полнымъ отсутствіемъ участія воли, какъ мы видимъ сны, когда наши сны бываютъ особенно ярки; эта-то очевидность личнаго свидѣтельства, не подлежащаго сомнѣнію, и нравственнаго значенія, никѣмъ не предвидѣннаго, совершенно игнорируется современными учеными историками. Дѣйствительно, никакой исключительно ученый изслѣдователь не только не пойметъ, но и не повѣритъ въ возможность подобнаго явленія, такъ какъ оно составляетъ принадлежность творящей или художественной части человѣчества и можетъ быть истолковано только людьми одинаково одаренными, въ своемъ

родѣ также способными грезить и имѣть видѣнія.

Такимъ образомъ, поэмы Китса, или недавно вышедшая книга Мориса, почти равная имъ по красотѣ и далеко превосходящая ихъ по силѣ, съ которой она охватываетъ свой предметъ, даетъ болѣе вѣрное понятіе о религіи и преданіи грековъ, чѣмъ самыя обширныя, но безжизненныя научныя изслѣдованія. Не потому, чтобы поэтъ воспринималъ или передавалъ факты вполнѣ правдиво, а потому, что правда его — правда жизненная, а не формальная. Точно также, въ рисункахъ съ натуры Рейнольдса или Генсборо многое неточно, многое невѣрно и неясно, а все же они въ глубочайшемъ смыслѣ правдивы и похожи. Наоборотъ, самая миніатюрность штриховъ сообщаетъ безцвѣтную слабость работѣ историческаго анализа, а ненужное накопленіе внѣшнихъ подробностей и самодовольная увѣренность въ томъ, что портретъ похожъ, если измѣрена ширина лба и длина носа — лишаетъ такое произведеніе всякаго значенія.

СТРАСТНОСТЬ И ВПЕЧАТЛИТЕЛЬНОСТЬ.—Я не боюсь этихъ словъ, еще менѣе боюсь ихъ значенія. Въ послѣднее время много кричали противъ впечатлительности, но увѣряю васъ, мы страдаемъ не отъ избытка ея, а отъ

недостатка. Способность чувствовать болѣе или менѣе сильно обусловливаетъ большее или меньшее благородство, какъ въ людяхъ, такъ и въ животныхъ. Если бы мы были губками, произвести на насъ впечатлѣніе было бы трудно; если бы мы были земляными червями, которые каждую минуту могутъ быть на-двое разрѣзаны заступомъ—слищкомъ сильная впечатлительность была бы для насъ зловредною. Но такъ какъ мы люди—она намъ здорова; болѣе того, самая наша человѣчность находится въ прямой зависимости отъ нашей впечатлительности, и достоинство наше обусловливается мѣрою страсти, на которую мы способны.

Помните, я говорилъ вамъ, что непорочное великое общество Почившихъ [1]) не доступно никакому низкому или вульгарному человѣку. Что, по вашему, подразумѣвалъ я подъ словомъ «вульгарный?» Что вы сами подразумѣваете подъ словомъ «вульгарность?» Вотъ богатая тема для размышленія; но въ короткихъ словахъ сущность вульгарности опредѣляется, какъ недостатокъ впечатлительности. Простая, наивная вульгарность—только тупость душевныхъ и тѣлесныхъ воспріятій, обусловленная отсутствіемъ образованія и развитія, но настоящая врожденная вульгарность подразумѣ-

---

[1]) Рескинъ говорилъ о великихъ писателяхъ прошлаго.

ваетъ ужасающую безчувственность, которая становится источникомъ всевозможныхъ животныхъ привычекъ, дѣлаетъ человѣка способнымъ совершить преступленіе безъ страха, безъ удовольствія и безъ состраданія. Тупость физическая и душевная мертвенность, низкое поведеніе и грубая совѣсть—вотъ что дѣлаетъ человѣка вульгарнымъ; вульгарность его всегда соразмѣряется съ неспособностью къ сочувствію, къ быстрому пониманію, къ тому, что совершенно правильно принято называть «тактомъ», осязательной способностью души и тѣла; изъ деревьевъ имъ преимущественно отличается мимоза; болѣе всѣхъ существъ обладаетъ имъ чистая женщина. Эта непонятная для разума тонкость и полнота ощущеній руководитъ и освѣщаетъ самый разумъ. Разумъ только опредѣляетъ истинное, распознаетъ созданное Богомъ доброе.

Мы являемся на великое сборище Почившихъ не для того только, чтобы узнать отъ нихъ, что истинно, а еще болѣе для того, чтобы почувствовать съ ними, что праведно. Чтобы чувствовать вмѣстѣ съ ними, мы должнѣ уподобиться имъ; никому изъ насъ это не дастся безъ усилія.

Точно такъ же, какъ истинное знаніе — знаніе дисциплинированное и провѣренное, а не первая попавшаяся мысль, и настоящая

страсть—страсть дисциплинированная и провѣренная, а не первый порывъ страсти. Первые порывы ея ложны, фальшивы и обманчивы; если вы поддадитесь имъ, они далеко и безумно увлекутъ васъ за собою въ напрасной погонѣ, въ безплодномъ восторгѣ, пока, наконецъ, вы на лишитесь всякой истинной цѣли и всякой истинной трасти. Никакое чувство, доступное человѣку, не дурно само по себѣ; оно дурно только тогда, когда недисциплинировано. Достоинство его заключается въ силѣ и справедливости, недостатокъ въ слабости и несоотвѣтствіи съ вызвавшей его причиной.

Есть мелкій родъ удивленія; напримѣръ, удивленіе ребенка, который смотритъ, какъ фокусникъ перебрасываетъ золотые шары; удивленіе это низшаго порядка. Но неужели вы думаете, что также низменно и не болѣе сильно то удивленіе, которымъ наполняютъ душу человѣка летящіе въ ночномъ небѣ золотые шары, брошенные сотворившей ихъ Рукою? Есть мелкій родъ любопытства; напримѣръ, любопытство ребенка, отворяющаго дверь, которую ему запрещено отворять, слуги, развѣдывающаго дѣла своего господина; но есть любопытство другого рода,—это благородное любопытство; съ опасностью жизни ищетъ оно истоковъ великой рѣки за песчаной пусты-

ней, мѣсто великаго материка за океаномъ; любопытство еще высшаго порядка отыскиваетъ истоки Рѣки Жизни и мѣсто Небеснаго Материка, — сами ангелы стремятся къ такому знанію. Низменна та тревога, съ которой вы слѣдите за перипетіями и катастрофами пустого романа, но какъ вы думаете— не сильнѣе ли тревога, съ которой вы слѣдите, или должны слѣдить, за судьбами умирающей націи, за ея агоніей?

Увы, въ современной Англіи приходится оплакивать узость, эгоизмъ, мелочность чувства; чувство тратится на букеты и спичи, на пиры и празднества; на поддѣльныя битвы и пестрыя кукольныя выставки; но когда на вашихъ глазахъ цѣлая нація гибнетъ подъ ножами убійцъ — вы смотрите безъ слезъ и не пытаетесь спасти ее.

КАКЪ ДОБЫТЬ ХОРОШЕЕ ИСКУССТВО.—Добыть хорошее искусство можно только однимъ путемъ, самымъ простымъ и въ то же время самымъ труднымъ, а именно — любить его. Взгляните на исторію народовъ, и вы увидите ясно и несомнѣнно великій фактъ, написанный на челѣ ея: хорошее искусство существовало только у тѣхъ народовъ, которые наслаждались имъ, питались имъ какъ насущнымъ хлѣбомъ, грѣлись имъ какъ солнцемъ,

кричали при видѣ его, плясали отъ радости, ссорились и дрались за него, умирали за него съ голоду,— словомъ, относились къ нему какъ разъ наоборотъ тому, какъ относимся мы; они берегли его, а мы его продаемъ.

Дѣйствительно, это серіозное затрудненіе для нашей торговой націи. Основной мотивъ, съ которымъ мы приступаемъ къ дѣлу, уничтожаетъ возможность его исполненія. Чтобы вещь годилась для продажи—первое и необходимое условіе не желать ее продавать; болѣе того, рѣшиться ни за какія деньги ее не продавать, разъ она попадетъ намъ въ руки. Попробуйте сдѣлать свое искусство популярнымъ, дешевымъ, хорошимъ товаромъ для иностраннаго рынка, и иностранный рынокъ всегда вамъ покажетъ что-нибудь получше. Но занимайтесь искусствомъ только для своего личнаго удовлетворенія и рѣшите, что никто другой не воспользуется имъ, сейчасъ вы увидите, что всѣ пожелаютъ его имѣть.

Искусство и религія.

СУЕВѢРІЕ И РЕЛИГІЯ ВЪ ИСКУССТВѢ.—Я не пуританинъ, никогда не восхвалялъ и не защищалъ пуританскаго искусства. Если бы пришлось пожертвовать какими-нибудь картинами изъ нашей національной галлереи, всего труднѣе мнѣ было бы разстаться съ Вакхомъ Тиціана и Венерой Кореджіо. Но ихъ благородный натурализмъ являлся плодомъ долгихъ лѣтъ мужественнаго терпѣнія, воздержанія и вѣры, то была полнота страсти въ жизни Бритомарты. Зрѣлость и старость націи не имѣютъ, однако, ничего общаго съ зрѣлостью и старостью благородной женщины. Дряхлость націи подразумѣваетъ ея преступность, причиной ея смерти можетъ быть только болѣзнь, но опредѣлить по историческимъ даннымъ истинныя условія паденія національнаго искусства почти невозможно въ сколько-нибудь наглядной формѣ. Исторія искусства въ Италіи есть исторія борьбы между суевѣріемъ

и натурализмомъ, воздержаніемъ и чувственностью. Прогрессъ всегда опредѣляется степенью торжества натурализма надъ суевѣріемъ; но побѣда чувственности надъ цѣломудріемъ была всегда вѣстницею смерти. Эти двѣ распри шли неразрывно; невозможно отдѣлить одну побѣду отъ другой. Прошу васъ замѣтить, что я говорю о побѣдѣ надъ суевѣріемъ, а не надъ вѣрой. Нужно строго опредѣлить это различіе.

Суевѣріе одинаково во всѣ времена и у всѣхъ народовъ; это страхъ передъ духомъ, который имѣетъ человѣческія чувства и дѣйствуетъ по-человѣчески, присутствуетъ въ однихъ мѣстахъ и отсутствуетъ въ другихъ, сообщаетъ святость нѣкоторымъ мѣстамъ, но не всѣмъ; милостивъ къ одному человѣку и немилостивъ къ другому; доволенъ или сердитъ, судя по тому, достаточно ли оказывается ему вниманія и достаточно ли почитаютъ его; враждебенъ радостямъ человѣческой жизни, но доступенъ подкупу: если отдать часть этихъ радостей, онъ позволитъ остальныя. Вотъ въ чемъ заключается сущность суевѣрія подъ какой бы формой вѣры оно ни скрывалось.

Но религія — вѣра въ духъ милосердый ко всему, имъ сотворенному, милосердый къ неблагодарному и злому, пребывающій вездѣ, такъ что нѣтъ такихъ мѣстъ, гдѣ бы его мож-

но было искать, и нѣтъ такихъ, гдѣ можно было бы отъ него укрыться; всѣ существа, времена и вещи для него священны во вѣки вѣковъ; онъ требуетъ не десятины, не седьмого дня, а всего нашего богатства, всѣхъ дней нашей жизни, всего существа нашего; требуетъ всего нераздѣльно только потому, что вся его радость въ радости его созданій, и единственная ихъ обязанность по отношенію къ нему и единственное возможное служеніе заключается въ томъ, чтобы быть счастливыми. Это духъ вѣчно милосердый, не способный къ гнѣву и не нуждающійся въ укрощеніи, создавшій незыблемые и непреложные законы. Прошло бы небо и земля, если бы хотя на іоту нарушились эти законы; согласно съ ними, всякое зло и заблужденіе влечетъ за собою неизбѣжное соразмѣрное возмездіе; всякая праведность и благость—вѣрную награду; возмездіе, отъ котораго нельзя откупиться, награду, обѣщанную ненарушимымъ обѣтомъ.

Въ исторіи искусства мы должны постоянно стараться отличать произведенія религіозныя отъ произведеній суевѣрныхъ, созданія разума отъ созданій невѣрія, хотя отличить ихъ можно только при самомъ яркомъ освѣщеніи. Религія повергаетъ художника на службу богамъ духовно и тѣлесно; суевѣріе дѣлаетъ его рабомъ церковной гордости или совершенно

воспрещаетъ ему работать, подъ вліяніемъ страха или презрѣнія.

Религія совершенствуетъ формы кумира, суевѣріе коверкаетъ ихъ, дѣлаетъ страшными или смѣшными. Религія видитъ въ богахъ владыкъ спасенія и жизни; окружаетъ ихъ славой любовнаго служенія и торжествомъ чистой человѣческой красоты. Суевѣріе видитъ въ нихъ владыкъ смерти, умилостивляетъ ихъ кровью и предаетъ имъ себя въ мукахъ и одиночествѣ. Одна распространяется любовью и учитъ примѣромъ, другое распространяется войною и учитъ преслѣдованіемъ. Религія дала величественный гранитный алтарь египтянамъ, золотой храмъ евреямъ, украшенный изваяніями перистиль грекамъ, стрѣльчатые своды и расписанныя стѣны христіанамъ. Суевѣріе обратило въ кумиры великолѣпные символы, которыми выражалась вѣра, оно поклоняется не истинѣ, а картинамъ и камнямъ, не дѣламъ, а книгѣ и буквѣ; въ порывахъ фантастическаго отчаянія оно неустанно преклоняетъ колѣна во храмѣ и въ то же время распинаетъ Христа.

Всѣмъ могуществомъ и знаніемъ современнаго человѣчества, здравыми законами жизни и возможностью дальнѣйшаго прогресса мы обязаны побѣдѣ разума надъ суевѣріемъ. Но нерѣдко, подъ видомъ борьбы разума съ суевѣріемъ, скрывается борьба безбожія съ вѣ-

рой. Чувственностью, жестокостью и войною, нахальствомъ и скупостью, *современной* политической экономіей, жизнью посредствомъ сохраненія силъ и спасеніемъ посредствомъ соблюденія личной выгоды,—вотъ чѣмъ обязаны мы этой борьбѣ; въ ней коренится безуміе, преступность и смерть современнаго общества.

Если уже выбирать, то въ тысячу разъ лучше сохранить нѣкоторый оттѣнокъ суевѣрія и вмѣстѣ съ тѣмъ оставить за собою хотя какую-нибудь вѣру, чѣмъ утѣшаться кажущеюся разумностью въ пустынѣ безбожія. Я готовъ сказать каждому юношѣ, поступающему въ наши школы: будь магометаниномъ, поклонникомъ Діаны, огнепоклонникомъ, корнепоклонникомъ, если хочешь, но по крайней мѣрѣ будь настолько человѣкомъ, чтобы знать, что такое поклоненіе. Я бы предпочелъ видѣть тебя однимъ изъ тѣхъ, «quibus haec nascuntur in hortis numina», чѣмъ однимъ изъ тѣхъ, «quibus haec *non* nascuntur in cordibus lumina», и которые въ вѣчномъ сиротствѣ разлучены съ отцомъ всякаго духа и всякаго свѣта, посылающимъ всѣ благіе и совершенные дары.

РЕЛИГІЯ ДРЕВНИХЪ.—Чтобы вѣрно понять религію другихъ людей, мы прежде всего должны признать, что сами мы, точно такъ же какъ и они, способны ошибаться въ

дѣлѣ вѣры; что чуждыя намъ убѣжденія, какъ бы странны они намъ ни казались, могутъ быть вѣрными въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ, тогда какъ наши собственныя убѣжденія, какъ бы разумны они ни были, въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ могутъ быть ошибочны. Поэтому вы должны простить мнѣ, если я не всегда опредѣленно называю прошлыя вѣрованія «суевѣріемъ», а современныя «религіей»; а также и то, что я считаю нѣкоторыя современныя вѣрованія поверхностными, а давно забытую вѣру въ свое время искренней. Задача богослова—осуждать ошибки древности, задача филолога—объяснять ихъ; я прошу васъ объ одномъ: съ терпѣньемъ и братской любовью вникайте въ то, что думали люди, безупречно жившіе во мракѣ, котораго не могли разсѣять; помните, что какъ ни безуменъ кажется намъ тотъ, кто говоритъ: Бога нѣтъ,—еще болѣе непростительное, гордое, глубокое безуміе говорить: Богъ есть только для меня.

АРХИТЕКТУРА И РЕЛИГІЯ.—Во всемъ, что я писалъ ранѣе, я старался показать, что хорошая архитектура находится въ прямой связи съ религіей и можетъ быть произведеніемъ только благочестиваго и праведнаго, а не испорченнаго и безбожнаго народа; въ то же время я указывалъ и на то,

что архитектура ничего не имѣетъ общаго съ церковностью. Вообще принято думать, что религія не наше дѣло, а дѣло духовенства, и какъ только кто-нибудь заговоритъ о религіи, всѣ думаютъ, что это касается священниковъ; мнѣ пришлось помѣститься кое-какъ между двумя заблужденіями и бороться съ ними обоими, впадая въ кажущееся противорѣчіе. Хорошая архитектура дѣло людей хорошихъ и вѣрующихъ, и потому вы утверждаете, или по крайней мѣрѣ многіе утверждаютъ, что хорошая архитектура дѣло духовныхъ, а не свѣтскихъ людей. Нѣтъ, ты ячу разъ нѣтъ; она всегда была дѣломъ народа, а не духовенства. Какъ, говорите вы, развѣ готическій стиль не былъ созданъ тѣми, кто построилъ великолѣпные соборы, которыми гордит я Европа? Нѣтъ, готическій стиль былъ испорченъ ими. Онъ былъ созданъ барономъ въ своемъ замкѣ, горожаниномъ въ своей улицѣ. Онъ былъ созданъ мыслью, трудомъ и могуществомъ трудящагося гражданина и воинствующаго короля. Монахъ обратилъ его въ орудіе суевѣрія; когда это суевѣріе обратилось въ прекрасное безуміе и лучшіе люди Европы праздно мечтали и чахли въ монастыряхъ или безплодно остервенялись и гибли въ крестовыхъ походахъ, во всемъ этомъ бѣшенствѣ извращенной вѣры и ненужной войны, готическій стиль до-

стигъ самыхъ прекрасныхъ, самыхъ фантастическихъ и, въ концѣ концовъ, самыхъ нелѣпыхъ грезъ, и въ этихъ грезахъ онъ погибъ.

Итакъ, я надѣюсь, вы вполнѣ поймете сущность того, о чемъ я буду говорить сегодня; повторяю—всякая великая національная архитектура есть результатъ и выраженіе великой религіи. Она не можетъ существовать въ раздробленномъ видѣ, по ку очкамъ въ разныхъ мѣстахъ, она должна быть вездѣ или нигдѣ.

Архитектура не монополія клерикальной компаніи, не изложеніе богословскаго догмата, не іероглифическія письмена посвященныхъ церковнослужителей; это мужественная рѣчь народа, воодушевленнаго непреклоннымъ стремленіемъ къ общей цѣли, непреклоннымъ повиновеніемъ яснымъ для него законамъ божества, въ которое безусловно вѣритъ.

До сихъ поръ европейская архитектура раздѣлялась на три опредѣленныя школы. Греки поклонялись мудрости, и воздвигли Парѳенонъ,--храмъ богини Дѣвы. Средніе вѣка поклонялись утѣшенію, и такъ же какъ и греки, строили храмы пресвятой Дѣвѣ,—но то была Дѣва Спасительница. Возрожденіе поклонялось красотѣ своего рода, и строило Версаль и Ватиканъ. Теперь скажите, чему поклоняемся *мы* и что строимъ *мы*?

Мы, какъ извѣстно, постоянно толкуемъ о

своей настоящей, дѣйствующей, постоянной, національной вѣрѣ, той, ради которой человѣкъ дѣйствуетъ, пока живетъ, а не той, о которой говоритъ, когда умираетъ. У насъ, правда, есть номинальная религія, которой мы отдаемъ десятину имущества и седьмую часть времени; но кромѣ того, у насъ есть еще религія, практически и горячо исповѣдуемая; девять десятыхъ нашего имущества и шесть седьмыхъ времени принадлежатъ ей. О номинальной религіи мы много споримъ, но относительно дѣйствительной — всѣ единодушно согласны. Вѣроятно, вы не станете отрицать, что главную богиню нашего культа лучше всего назвать богиней Успѣха или Британіей Рыночной. У аѳинянъ была Аѳина Agoraia, т.-е. Аѳина Рыночная; но этотъ типъ Аѳины имѣлъ значеніе второстепенное, тогда какъ у насъ Британія Рыночная—богиня верховная.

Всѣ ваши великія архитектурныя произведенія, конечно, посвящены ей. Давно уже вы не строили большого собора; какъ бы вы смѣялись надо мной, еслибы я предложилъ вамъ выстроить соборъ на вершинѣ одного изъ вашихъ холмовъ и сдѣлать его Акрополемъ! А ваши желѣзнодорожныя насыпи, которыя выше вавилонскихъ стѣнъ, а безчисленныя желѣзнодорожныя станціи, которыя больше эфесскаго храма, а фабричныя трубы, которыя

крѣпче, чѣмъ шпицы собора, и стоятъ дороже ихъ, а молы и набережныя, таможни и биржи? Все это воздвигнуто въ честь великой богини Успѣха; она произвела и будетъ производить вашъ архитектурный стиль, пока вы будете поклонять я ей; вы совершенно напрасно спрашиваете меня, какъ лучше строить въ честь ея, это вамъ извѣстно гораздо лучше, чѣмъ мнѣ.

СТАТУЯ ИЛЛАРІИ ДИ-КАРЕТТО.—Это изваяніе во всѣхъ отношеніяхъ имѣетъ центральное значеніе, какъ послѣднее произведеніе флорентійскаго искусства, въ которомъ сохранилась настоящая форма этрусской гробницы, и какъ первое, въ которомъ воплотилось истинное христіанское отношеніе къ смерти. Оно съ полной строгостью держится классическаго преданія и съ полной откровенностью снисходитъ къ страстямъ земной жизни, покоряется законамъ прошлаго и выражаетъ надежды будущаго.

Всѣ произведенія великихъ христіанскихъ школъ говорятъ прежде всего о побѣдѣ надъ смертью, не мучительной, а полной и свѣтлой побѣдѣ; въ самыхъ высокихъ изъ нихъ побѣда эта переходитъ въ блаженство. Но гробница Иларіи, какъ произведеніе центральное, выражаетъ вполнѣ только миръ христіанскаго безсмертія а не радость его. Дѣти обвиваютъ

гробницу пышной гирляндой цвѣтовъ, но сама Иларія спитъ; не пришло еще ей время проснуться.

Изображеніе не болѣе какъ портретъ; насколько прекраснѣе была она живая, намъ не дано узнать, но прекраснѣе ничего не создавалъ рѣзецъ ваятеля.

Мы видимъ въ мраморѣ изваянія, видимъ сквозь него, что дѣвица не умерла, а спитъ; но мы видимъ также, что она не проснется, пока не наступитъ послѣдній день и не разсѣятся послѣднія тѣни; до тѣхъ поръ «она не возвратится». Руки ея сложены на груди, не въ молитвѣ—ей теперь уже не надо молитвы. Она одѣта въ ежедневное свое платье, застегнутое у горла, подпоясанное у пояса; подолъ покрываетъ ей ноги. Складки платья не смяты въ страданіяхъ болѣзни, прекрасное тѣло, какъ было при жизни, такъ и теперь не окутано погребальнымъ покровомъ, не стѣснено погребальными повязками. Грудь поднимается едва замѣтно, нѣжною, слабою волною затихшаго моря. Сборки узкаго плаща спускаются до пояса и, какъ снѣгъ во время вьюги, падаютъ прямо вдоль протянутыхъ ногъ. У ногъ лежитъ собака и смотритъ на нее; тайна смертной жизни любовью соединяется съ жизнью безсмертной.

Не многіе знаютъ и не многіе любятъ эту

могилу и это мѣсто; надъ могилой нѣтъ часовни; безъ крова она прислоняется къ стѣнѣ собора; иногда только кто-нибудь вырѣжетъ глубокій крестъ въ одномъ изъ камней фундамента, у ея изголовья; но никакая статуя богини въ греческомъ храмѣ, никакой образъ праведницы въ Апенинскихъ монастыряхъ, никакое видѣніе сіяющаго ангела въ горнихъ чертогахъ, ни одно созданіе мысли человѣческой не носитъ болѣе божественнаго отпечатка.

ПРОГРЕССЪ РЕАЛИЗМА.—Какъ только искусство получило способность реализаціи, оно получило также способность *утвержденія.* По мѣрѣ того, какъ художникъ пріобрѣталъ умѣнье, онъ пріобрѣталъ также и убѣдительность; прекрасное изображеніе принималось съ полной вѣрой, или же зритель долженъ былъ насильно заставить себя не вѣрить чарующему обману. Не трудно было отрицать то, что слабо утверждалось, но отрицать то, что утверждалось настойчиво—было трудно; изображенія безвредныя благодаря своей условности, сдѣлались зловредными, приближаясь къ техническому совершенству. Постоянное созерцаніе красивыхъ образовъ, въ совершенствѣ переданныхъ, болѣе и болѣе притупляло способ-

ность понимать дѣйствительную правду; встрѣчая такія картины на каждомъ шагу, въ каждой церкви, становилось физически невозможнымъ сосредоточиться мыслью на явленіяхъ діаметрально противуположныхъ изображаемымъ. Слова «Пресвятая Дѣва» или «Мадонна», вмѣсто того, чтобы вызывать въ воображеніи образъ простой еврейской дѣвушки, отягченной бѣдностью и униженіями низшаго общественнаго положенія, тотчасъ вызывали представленіе о милостивой принцессѣ, увѣнчанной драгоцѣнными каменьями и окруженной подобострастной свитой царей и святыхъ. Лживый образъ конечно никого не вводилъ въ обманъ, но въ то же время не изображенная истина всѣми забывалась; всѣ настоящія основы вѣры мало-по-малу разрушались, зритель или просто наслаждался, находя пищу своей фантазіи и ни во что не вѣруя, или терялъ голову и становился добычей пустыхъ бредней и преданій; а между тѣмъ лживая картина хотя и безсознательно, но могущественно дѣйствовала на лучшія его чувства, и не видя своего заблужденія, онъ съ благоговѣніемъ и молитвой преклонялся передъ прекрасной дамой на золотомъ тронѣ; ему бы и въ голову не пришло преклониться передъ бѣдной еврейской дѣвушкой или женою плотника въ ея убогой обстановкѣ.

Чѣмъ болѣе подвигалось искусствò на пути полной реализаціи, тѣмъ болѣе сгущался мракъ въ сердцѣ человѣка. Хотя фантазіи раннихъ художниковъ омрачали вѣру, но они никогда не притупляли чувства; напротивъ, самая откровенность ихъ отступленія отъ истины указывала скорѣе на желаніе художника изобразить не дѣйствительный фактъ, а только свое отношеніе къ этому факту. Покрывая золотомъ платье Богородицы, онъ не думалъ изобразить ее такою, какою она когда-либо была или будетъ, а выражалъ только свое благоговѣйное и любовное желаніе воздать ей должное. Вмѣсто хлѣва онъ воздвигалъ Ломбардскій портикъ, не потому чтобы думалъ, что во времена Тиверія Лонгобарды строили хлѣва въ Палестинѣ, но потому, что ясли, въ которыхъ лежалъ Христосъ, были для него прекраснѣе самой лучшей архитектуры, и онъ хотѣлъ это выразить. Пейзажи свои онъ наполнялъ церквами и прозрачными ручьями не потому, чтобы они были видны изъ Виѳлеема, а потому что хотѣлъ напомнить зрителю мирное теченіе и послѣдующее могущество христіанства. До сихъ поръ картины эти поражаютъ и трогаютъ зрителя, если онъ пойметъ мысль художника и отнесется къ ней съ должнымъ сочувствіемъ. Возвращаясь къ нимъ далѣе, я

буду называть ихъ общимъ именемъ «Идеала Анджелико», такъ какъ Анджелико глава всей этой школы.

Слѣдующій шагъ въ реалистическомъ прогрессѣ отличался уже совсѣмъ другимъ характеромъ. Чѣмъ болѣе совершенствовались средства художника, тѣмъ болѣе онъ погружался въ ихъ усовершенствованіе и гордился проявленіемъ его. Умѣнье ровно накладывать яркіе тоны, полировать золотые орнаменты, вырисовывать каждый отдѣльный лепестокъ цвѣтка, отличавшее мастеровъ ранняго періода, не представляло достаточной трудности, чтобы поглотить мысли художника и удовлетворить его тщеславіе; безъ труда онъ научался пріемамъ работы и безъ гордости пользовался ими; духъ его оставался свободнымъ выражать всѣ высокія идеи, какія были ему доступны. Но когда вѣрность освѣщенія, тонкость колорита, безупречная анатомія, сложная перспектива сдѣлались необходимы въ живописи, вся энергія художника ушла на изученіе ихъ законовъ, и величайшимъ наслажденіемъ стало проявленіе своего знанія. Жизнь свою посвятилъ онъ не цѣлямъ искусства, а средствамъ его; законы композиціи, свѣта и тѣни изучались такъ, какъ будто въ нихъ самостоятельно заключалась какая-нибудь отвлеченная истина; какъ будто они,

ми горести и фибрами страданія; затѣмъ, прикрывалъ ея отчаянье красивыми складками античной драпировки,—и вотъ, съ помощью искуснаго блеска слезъ и тщательно выписанной блѣдности, создавался окончательно типъ «Mater dolorosa».

ВУВЕРМАНЪ И АНДЖЕЛИКО.—Вуверманъ, въ погонѣ за нѣжной формой и тонкой граціей, своей технической стороной очень напоминаетъ Анджелико. Но мысли Вувермана исключительно ограничиваются матерьяльнымъ міромъ. Для него нѣтъ ни героизма, ни благоговѣнія, ни милосердія, ни надежды, ни вѣры. Ѣда, питье и убійство; злоба и чувственность, наслажденія и страданія животнаго; никогда его идеи, если ихъ можно назвать идеями, не идутъ далѣе.

Душа Анджелико во всѣхъ отношеніяхъ противоположна; по большей части, земныя наслажденія также чужды ему, какъ небесныя—Вуверману. Оба они представляютъ полное развитіе противоположныхъ крайностей, и не знаютъ и не хотятъ знать ничего за предѣлами своей сферы. Вуверманъ живетъ подъ сѣрымъ небомъ; его свѣтъ—только пятна свѣта. Анджелико живетъ въ безоблачномъ свѣтѣ; сами тѣни его окрашены; это только пятна на фонѣ свѣта. Вуверманъ жи-

ветъ въ непрерывной сумятицѣ, при лошадиномъ топотѣ, звонѣ кубковъ, пистолетныхъ выстрѣлахъ. Анджелико—въ полной тишинѣ. Онъ не уединяется и не удаляется отъ міра, ему это не нужно. Ему не отъ чего удаляться. Зависть, чувственность, борьба, грубость—все это не существуетъ для него; монастырскій садъ въ Фіезолэ не пустыня, гдѣ умерщвляютъ плоть и откуда изгоняется движеніе и радость жизни, это обѣтованная земля, любовно благословенный край, недоступный никакому страданію, кромѣ самаго святого. Маленькая келья Анджелико была одною изъ небесныхъ обителей, приготовленныхъ для него его Господомъ. Зачѣмъ ей быть иною? Развѣ долина Арно съ своими оливковыми лѣсами, покрытыми бѣлымъ цвѣтомъ, не достаточный рай для бѣднаго монаха? и неужели Христосъ на небѣ можетъ быть ближе, чѣмъ здѣсь? Развѣ Онъ не былъ всегда съ нимъ? Могъ ли онъ хоть разъ вздохнуть, хоть разъ взглянуть, чтобы Христосъ не вздохнулъ вмѣстѣ съ нимъ и не смотрѣлъ ему въ глаза? Подъ каждой кущей кипарисовъ бродили ангелы; просыпаясь весною, онъ видѣлъ бѣлыя одежды ихъ у своей постели. За сладостной вечерней службой или заутреней ангелы стояли по обѣ стороны его и пѣли вмѣстѣ съ нимъ, и голосъ его прерывался отъ радости.

Крылья ихъ ослѣпляли его взоръ, когда солнце закатывалось за холмами Луни.

Въ этомъ можетъ быть слабость, но нѣтъ пошлости; хотя я радуюсь, когда на мѣну монастырской жизни является здравая и энергичная дѣятельность въ мірѣ, но долженъ строго предостеречь моихъ учениковъ отъ предпочтенья эгоистической и безсмысленной дѣятельности праведному покою.

Искусство и природа.

ДВОЙСТВЕННАЯ ПРИРОДА ИСКУССТВА.—Наблюденіе дѣйствительности и проявленіе человѣческой мысли и воли въ передачѣ этой дѣйствительности—вотъ два элемента, составляющіе искусство. Великое, истинное искусство должно соединять оба элемента; самое существованіе его немыслимо помимо ихъ единства, какъ немыслимо существованіе воды безъ кислорода и водорода, или мрамора безъ извести и угольной кислоты.

Жизнь начинается тамъ, гдѣ начинается исканіе правды; тамъ гдѣ оно прекращается—прекращается жизнь. Пока искусство держится за цѣпь природныхъ явленій, отыскиваетъ въ ней все новые факты и стремится вѣрнѣе передать ихъ, оно можетъ свободно играть по ту и по другую сторону цѣпи; можетъ рисовать вещи смѣшныя, грубыя и условныя; строить простѣйшія зданія, служить самымъ практическимъ нуждамъ, и все, что оно про-

4*

изведетъ, будетъ превосходно задумано и превосходно исполнено; но если оно упуститъ изъ рукъ эту цѣпь, перестанетъ руководиться ею, поставитъ себѣ иную цѣль—помимо проповѣди живого слова, захочетъ прежде всего выказать собственное умѣнье и собственную изобрѣтательность, оно падетъ быстро и погибнетъ неминуемо; всѣ его произведенія и замыслы навѣки лишатся жизни и красоты; часъ его пробьетъ; не будетъ ни труда, ни умѣнья, ни мудрости, ни знанія въ той могилѣ, которая разверзнется передъ нимъ.

Итакъ, живая сила всякой истинной школы искусства, великой ли или малой — это любовь къ природѣ; чѣмъ болѣе вы углубитесь въ изученіе исторіи искусства, чѣмъ полнѣе познакомитесь съ нею, тѣмъ яснѣе вы это увидите. Но ошибочно было бы думать, что законъ этотъ я считаю единственнымъ необходимытъ условіемъ существованія школы. Многое должно быть прибавлено къ нему, хотя ничто не можетъ замѣнить его. Главное, что должно быть къ нему прибавлено—это даръ замысла.

Включать слишкомъ много матеріала въ предѣлы одной лекціи всегда опасно: это ослабляетъ впечатлѣніе. Но я не смѣю ограничиться одностороннимъ изложеніемъ столь важнаго вопроса; въ слѣдующій разъ, можетъ

быть, здѣсь соберутся не всѣ присутствующіе теперь, и я не могу отложить до слѣдующаго раза предъявленіе другого великаго условія, отъ котораго, наравнѣ съ правдой, зависитъ самое существованіе всякаго благороднаго искусства.

Этотъ другой необходимый, параллельный элементъ—выраженіе воздѣйствія человѣческаго разума на передачу истины, необходимость того, что называется замысломъ, идеей художественнаго произведенія, не меньшая, чѣмъ необходимость правдивости. У зеркала нѣтъ идеи, оно воспринимаетъ и передаетъ безъ разбора все, что проходитъ мимо. Человѣкъ выбираетъ одни явленія, отбрасываетъ другія и упорядочиваетъ всѣ—у него есть идея.

Этотъ выборъ и упорядоченіе имѣетъ вліяніе на всѣ стороны искусства, какъ самыя существенныя, такъ и самыя мелочныя, — на линіи, краски и штрихи. Если къ данному сочетанію тоновъ вы прибавите еще одинъ тонъ рядомъ, данное сочетаніе или выиграетъ и пріобрѣтетъ новую прелесть, или потеряетъ, станетъ непріятнымъ и тусклымъ. *Замыселъ* проявляется и въ выборѣ краски, и въ такомъ сопоставленіи ея съ другими красками, которое было бы для нихъ наиболѣе выгодно и наиболѣе способствовало ихъ красотѣ. То же самое относится и къ идеямъ;

въ хорошемъ художественномъ произведенiи всякая отдѣльная идея занимаетъ то мѣсто и имѣетъ то значенiе, которое наиболѣе способствуетъ ея связи съ другими идеями; всякая отдѣльная идея содѣйствуетъ всѣмъ остальнымъ, и всѣ онѣ содѣйствуютъ ей. Такое сцѣпленiе идей должно восприниматься зрителемъ съ возможно большимъ удовольствiемъ и съ возможно меньшимъ усилiемъ. Вы видите, что замыселъ, въ собственномъ смыслѣ, есть различающая и изобрѣтающая способность человѣческаго ума. Изъ безконечнаго ряда явленiй, насъ окружающихъ, онъ выбираетъ нѣкоторую группу явленiй, которыми можетъ овладѣть вполнѣ, и предлагаетъ ее зрителю въ той формѣ, въ какой она не только всего легче можетъ быть имъ усвоена, но усвоена ъ наибольшимъ наслажденiемъ.

Слѣдовательно, такъ какъ и дающiй, и воспринимающiй ограничены въ своихъ способностяхъ, задача художника—*давать только то, что цѣлесообразно и цѣнно.* Лишняя крупица, увеличивающая тяжесть безъ пользы и размѣръ безъ нужды, будетъ зловредна; одинъ мазокъ, одинъ слогъ, поставленный не на мѣстѣ, погубитъ работу. Какъ великъ будетъ вредъ—опредѣлить невозможно; иногда долгiй трудъ пропадаетъ даромъ изъ-за одного неумѣстнаго слова. Чтобы понять картину

великаго мастера, вы должны почувствовать это вполнѣ, такъ же ясно, какъ чувствуете относительно нотъ въ музыкѣ. Возьмите любое хорошее музыкальное произведеніе, вслушайтесь въ него—вы увидите, что ни одной самой короткой и тихой ноты нельзя пропустить, не испортивъ всего того пассажа, гдѣ эта нота встрѣчается; что каждая нота въ двадцать разъ лучше въ связи съ другими нотами, чѣмъ была бы она же, взятая отдѣльно. Совершенно такой же порядокъ и соотвѣтствіе должны существовать между всѣми мазками и черточками въ картинѣ [1]). На картину можно смотрѣть, какъ на неподвижное музыкальное произведеніе; части ея—отдѣльныя мелодіи симфоніи, маленькіе кусочки краски и точки въ рисункѣ—пассажи и такты въ мелодіи: если можно пропустить малѣйшую черту—значитъ, эта нота и черта зловредны.

Итакъ, слѣдуетъ помнить, что величіе искусства созидается изъ двухъ элементовъ: вопервыхъ, пристальнаго и напряженнаго наблюденія природныхъ явленій, во-вторыхъ, дѣятельности разума человѣческаго, который приводитъ эти явленія въ порядокъ и дѣлаетъ

---

[1]) Буквально. Я знаю, что такое заявленіе кажется преувеличеннымъ, но я не уступлю изъ него ни одного слога.

ихъ наиболѣе пригодными для зрителя, наиболѣе памятными и прекрасными въ его глазахъ.

ПРОИСХОЖДЕНІЕ ИСКУССТВА. — Нѣсколько лѣтъ тому назадъ, по моему настоянію, одной двѣнадцати-лѣтней дѣвочкѣ было позволено, къ великому ея удовольствію, замѣнить свою классную комнату кухней. Но какъ на грѣхъ, въ кухнѣ въ это время приготовлялись пирожки, и въ распоряженіе дѣвочки было неосторожно предоставлено тщательно вымѣшанное тѣсто; вмѣсто пирожковъ, она тотчасъ вылѣпила изъ него множество кошекъ и мышей.

Сколько бы вы ни читали самыхъ глубокомысленныхъ художественныхъ критиковъ, вы ничего другого не узнаете объ истинномъ значеніи ваянія: это выраженіе непреодолимаго человѣческаго влеченія дѣлать кошекъ, мышей и другія живыя существа, доступныя воспроизведенію, изъ прочнаго матеріала, чтобы ими можно было играть, когда вамъ заблагоразсудится.

Играть ими, любить, бояться ихъ или молиться на нихъ. Кошка можетъ превратиться въ богиню Паштъ; мышь въ рукѣ изваяннаго короля можетъ придавать особую вразумительность безсмертнымъ словамъ его: «ἐς ἐμὲ

τις ορέων ευσεβής έστω...» Но въ основѣ всюду лежитъ великій подражательный инстинктъ; это тотъ же зоопластическій, жизнеобразовательный инстинктъ, какъ въ благочестивой, такъ и въ нечестивой формѣ.

Такъ оно всегда было и есть; но никто не возьметъ на себя рѣшить, будетъ ли оно такъ и впредь. Я имѣю въ виду доказать вамъ впослѣдствіи, что большая часть технической дѣятельности человѣчества до сихъ поръ была выраженіемъ нѣкотораго младенчества, и что съ каждымъ столѣтіемъ родъ людской становится если не умнѣе, то взрослѣе. Не трудно представить себѣ, что когда-нибудь вся эта наша живопись и ваяніе останется въ памяти людей въ видѣ своего рода кукольнаго мастерства, и слова Сэра Исаака Ньютона не будутъ болѣе казаться смѣшными; только не ради звѣздъ, а ради людей забудемъ мы наши глиняныя куклы. Когда мы перестанемъ искажать и осквернять образъ Божій въ его живомъ воплощеніи,—а время это должно придти,—не знаю, будемъ ли мы все также дорожить его мертвыми изображеніями.

До сихъ поръ, однако, сила роста націи могла почти безошибочно измѣряться силой ея любви къ подражательнымъ искусствамъ,—къ ваянію или къ драмѣ — этому живому и говорящему ваянію, — или же, какъ въ

Греціи, и къ ваянію и къ драмѣ вмѣстѣ. Нація, въ своемъ младенчествѣ, какъ ребенокъ, наслаждается не только игрою, какъ орудіемъ драмы, но игрою ради самой игры. Изъ двухъ подражательныхъ искусствъ, драма—искусство болѣе страстное, обусловленное большимъ возбужденіемъ чувства и большей роскошью; развитіе ея служитъ признакомъ достиженія высшей ступени развитія народа. Преуспѣяніе въ скульптурѣ, неумолимо требующей подчиненія строгому закону, наоборотъ, служитъ несомнѣннымъ признакомъ ранней дѣятельной поры національнаго развитія. Ни одна слабая, вялая или дряхлѣющая нація никогда не преуспѣвала въ скульптурѣ. Во время упадка націи драма можетъ пріобрѣсти новую прелесть и блескъ, но скульптура всегда бываетъ ничтожна.

Если бы моей маленькой барышнѣ въ кухнѣ дали не только тѣсто, но и краски, и если бы эти краски прилипали къ тѣсту, конечно, она бы сдѣлала своихъ мышей сѣрыми, а кошекъ енотоваго цвѣта; она бы выкрасила ихъ не только изъ любви къ цвѣту, но также, и еще болѣе, ради полнѣйшей реализаціи, которой требовало ея зрѣніе и чувство. Такимъ же образомъ, иногда дурно, иногда хорошо, окрашивались всѣ произведенія скульптуры ранняго періода у самыхъ высоко-одаренныхъ націй; вы видите поэтому, что подражатель-

ныя искусства совершенно вѣрно носятъ названіе графическихъ. Вначалѣ живопись не отдѣлялась отъ скульптуры: обѣ онѣ проистекаютъ изъ одного и того же побужденія и обращаются къ нему же. Въ самомъ древнемъ искусствѣ, какое дошло до насъ, на плоской чистой кости выцарапана охота на оленя, а изъ оконечности кости вырѣзана оленья голова; то и другое сдѣлано каменнымъ орудіемъ, то и другое, строго говоря,—скульптура. Но выцарапанный контуръ — начало рисунка, а вырѣзанная голова — начало скульптуры въ собственномъ смыслѣ. Когда пространства, заключающіяся между царапинами контура, наполнились краской, цвѣтъ быстро сталъ главнымъ орудіемъ выраженія. Передавая египетскій окрашенный барельефъ, Розеллини совсѣмъ пропустилъ вырѣзанный контуръ и изобразилъ барельефъ только какъ живопись. Настоящее его опредѣленіе — живопись, дополненная скульптурой. Съ другой стороны, прочно окрашенныя статуи — напримѣръ фигурки изъ дрезденскаго фарфора—это миловидная скульптура, дополненная живописью. Внутренній смыслъ обоихъ искусствъ заключается въ стремленіи къ достиженію насколько возможно болѣе полной реализаціи, и зрительное впечатлѣніе одинаково, будь оно достигнуто рѣзцомъ или кистью.

Надо замѣтить, что графическія искусства, возникая исключительно изъ стремленія къ подражанію, дѣйствуютъ уже по другому, сильнѣйшему и высшему побужденію, какъ только пріобрѣтаютъ болѣе совершенный способъ выраженія. Они начинаютъ съ того, что выцарапываютъ оленя, какъ самый интересный изъ окружающихъ предметовъ. Но потомъ, когда человѣкъ развивается духовно, онъ приступаетъ къ выцарапыванію не только самаго интереснаго предмета, какой попадается ему на глаза, но и самаго интереснаго предмета, какой представляется его воображенію: не оленя, а Того, Кто сотворилъ и далъ ему оленя. Преуспѣяніе скульптуры обусловливается не только подражательнымъ инстинктомъ націи, но и ея стремленіемъ къ воплощенію и обоготворенію, желаніемъ видѣть въ матеріальной формѣ невидимыя силы, приблизить къ себѣ далекое, лелѣять чуждое и обладать имъ; сдѣлать божество видимымъ и осязаемымъ, объяснить и выразить символами его природу; вызвать безсмертныхъ изъ заоблачныхъ убѣжищъ и сдѣлать ихъ Пенатами; вызвать умершихъ изъ мрака и сдѣлать ихъ Ларами.

Таково второе условіе существованія скульптуры: инстинктивное желаніе воплощенія, описанія и сообщества невѣдомыхъ силъ; стрем-

леніе къ обладанію, вмѣсто отвлеченнаго понятія, матеріальнымъ предметомъ, который можно увѣнчать гирляндою безсмертника. Но если въ глубинѣ національнаго духа нѣтъ ничего, кромѣ этихъ двухъ инстинктовъ, инстинкта подражанія и инстинкта боготворенія,—искусство можетъ все же ограничиться въ своемъ развитіи тонкостью исполненія и возрастающей причудливостью рисунка. Нужно имѣть не только инстинктъ обоготворенія, но и ἦθος, избирающій предметъ достойный быть обоготвореннымъ. Иначе получится искусство въ томъ видѣ, какъ оно существуетъ въ Китаѣ и Индіи, неспособное къ развитію, большей частью болѣзненное или страшное, порожденное безсмысленнымъ ужасомъ или безсмысленнымъ восхищеніемъ. Слѣдовательно, для развитія творческой силы нужно еще третье условіе, дополняющее и утверждающее два первыхъ.

Это третье условіе—искреннее, неустанное стремленіе націи къ открытію справедливаго, праведнаго закона и непрерывному его развитію. Греческая школа ваянія создалась во время и вслѣдствіе усиленнаго стремленія націи открыть законъ справедливости; Тосканская—во время и вслѣдствіе усиленнаго стремленія націи открыть законъ оправданія. Я вкратцѣ говорю вамъ теперь то, что впо-

слѣдствіи надѣюсь доказать многими примѣрами.

Когда нація, одаренная воображеніемъ и инстинктомъ подражанія, въ то же время искренно старается о раскрытіи этическаго закона, усиліе ея въ этомъ направленіи сообщаетъ правдивость и вѣрность всѣмъ вещественнымъ дѣламъ ея. Прогрессъ, какъ въ Греческой, такъ и въ Тосканской школѣ ваянія состоитъ въ постепенномъ *ограничиваніи* того, что прежде было безпредѣльно, въ *провѣркѣ* того, что было не точно, въ *очеловѣченіи* того, что было чудовищно. Я могъ бы указать вамъ только на внѣшнія явленія, остановиться только на возрастающемъ желаніи естественности, благодаря которому въ изваянныхъ изображеніяхъ отдѣльныя кости постепенно соединяются въ скелетъ и покрываются плотью; изъ безформеннаго, сплющеннаго куска глины, о которомъ вы даже не могли съ увѣренностью сказать, былъ или не былъ онъ попыткой изобразить человѣческое тѣло, мало-по-малу, благодаря возрастающему стремленію къ тѣлесной правдѣ—является передъ вами Афродита Милосская, въ совершенствѣ женской красоты.

Можетъ быть этого вамъ показалось бы довольно; но преслѣдованіе матеріальной точности есть только внѣшняя дѣятельность

искусства, выражающая его стремленіе къ правдѣ духовной и обусловленная этимъ высшимъ мотивомъ; не выяснивъ ея духовной основы, говорить о ней было бы болѣе чѣмъ безполезно.

ЗАДАЧА ИСКУССТВА. — Быть очевидцемъ важныхъ событій, разумѣется, весьма драгоцѣнная для насъ привилегія, но нерѣдко гораздо пріятнѣе смотрѣть на вещи чужими глазами; художнику ничтожному, неискреннему и самодовольному можно сказать одно: «Уйди и не заслоняй отъ меня природу»; но великому художнику, обладающему творческой силой, стоящему въ милліонъ разъ выше насъ по всѣмъ душевнымъ способностямъ, мы можемъ по истинѣ сказать: «Стань между мною и природой, этой природой, которая мнѣ не по силамъ въ своемъ величіи и непонятности; смягчи ее для меня, объясни ее мнѣ; дай мнѣ смотрѣть твоими глазами и слышать твоими ушами, приди мнѣ на помощь и подкрѣпи меня силою твоего великаго духа».

Всѣ лучшія картины имѣютъ такой характеръ. Это изображенія идеальныя, вдохновенныя дѣйствительностью, идеальность ихъ бросается въ глаза; онѣ созданы высшими способностями воображенія, которое ищетъ

и открываетъ чистѣйшія истины и располагаетъ ихъ такъ, чтобы показать всю ихъ цѣнность и прославить ихъ очевидность. Въ подобныхъ произведеніяхъ всегда царитъ строгій порядокъ и единство, одна общая идея воплощается во всемъ, малѣйшая подробность помогаетъ общему впечатлѣнію и не можетъ быть опущена безнаказанно. Это особое единство дается не повиновеніемъ какому-нибудь изученному закону, а прекраснымъ строемъ совершеннаго человѣческаго духа, который беретъ только то, что годится для его великихъ цѣлей, отбрасываетъ все лишнее и ненужное, инстинктивно и мгновенно соединяетъ все нужное, во взаимномъ подчиненіи братскаго союза.

ТЕОРІЯ СХОДСТВА.—Всѣ второстепенные художники (не забудьте, что имя имъ легіонъ и легіонъ очень болтливый, тогда какъ художники первоклассные являются не болѣе какъ разъ или два въ столѣтіе и говорятъ мало), всѣ второстепенные художники скажутъ вамъ, что задача изящныхъ искусствъ не есть сходство съ дѣйствительностью, а какое-то особаго рода отвлеченіе, болѣе утонченное, чѣмъ дѣйствительность Прошу васъ сейчасъ выкинуть это изъ головы. Цѣль всѣхъ изобразительныхъ искусствъ всегда была и

всегда будетъ сходство съ дѣйствительностью, изображеніе ея съ возможной точностью. Хорошій портретъ долженъ воспроисводить передъ вами человѣка въ его привычномъ образѣ жизни; я бы желалъ, чтобы такіе портреты попадались у насъ почаще. Хорошій пейзажъ долженъ передавать природу въ ея реальности, чтобы вамъ чудилось движеніе въ облакахъ и клокотанье потока. Какъ второй Дедалъ, скульпторъ долженъ заставить дышать каменную глыбу и превратить мраморъ въ плоть.

Во всѣ времена процвѣтанія искусства, задача эта столь же наивно выполняется, какъ постоянно преслѣдуется. Всѣ толки объ отвлеченіи принадлежатъ періодамъ упадка. Въ эпохи сильнаго развитія жизненнаго начала, люди видятъ что-нибудь живое, что нравится имъ, и хотятъ на вѣки продлить его существованіе, или же сотворить нѣчто, какъ можно болѣе на него похожее, что могло бы прожить вѣчно. Они окрашиваютъ свои статуи, вставляютъ драгоцѣнные камни имъ въ глаза, надѣваютъ настоящіе вѣнцы на ихъ головы; въ картинахъ своихъ выписываютъ каждую нитку вышивки и хотѣли бы, если бы это было возможно, выписать каждый листокъ на деревѣ. «Похоже на настоящее»—вотъ единственная похвала, которую они считаютъ возможной въ случаѣ успѣха работы.

Но мы пойдемъ немного далѣе и скажемъ, что природу слѣдуетъ изображать такою, какою она является человѣку, умѣющему ее видѣть. Въ этомъ заключается большое ограниченіе, но и возвышается самая задача искусства. Не простаковъ должны мы обманывать, мы должны обманывать умныхъ! Вотъ, напримѣръ, современный итальянскій рисунокъ, изображающій св. Цецилію со всѣмъ возможнымъ совершенствомъ блестящей реалистической манеры. Недостатокъ рисунка не въ искреннемъ стремленіи изобразить св. Цецилію въ ея обычномъ видѣ, а въ томъ, что онъ можетъ удовлетворить только человѣка, не знающаго, каковъ былъ обычный видъ св. Цециліи. Трудность подражанія дѣйствительности такъ сильно увеличивается необходимостью обращаться къ тѣмъ, кто понимаетъ ее, что, имѣя на то лишь заурядныя средства и матеріалы, мы должны оставить всякія попытки къ достиженію полнаго сходства и удовлетворяться изображеніями не полными, но вѣрными въ своей неполнотѣ; должны предоставлять зрителю добавить остальное своимъ воображеніемъ и довольствоваться степенью сход тва, неудовлетворительной ни для насъ, ни для него. Вотъ, напримѣръ, рисунокъ Сэра Джошуа Рейнольдса, изображающій англійскаго судью; это лишь намекъ, онъ требуетъ всей

фантазіи очень опытнаго зрителя, не только для того, чтобы понять его смыслъ, но даже для того, чтобы догадаться, что такое подразумѣвалъ художникъ. А все-таки этотъ рисунокъ гораздо выше, чѣмъ итальянская св. Цецилія, такъ какъ Рейнольдсъ дѣйствительно знаетъ, какой видъ долженъ имѣть англійскій судья, и несмотря на крайне неполное выраженіе своего знанія, очевидно обращается къ суду людей, раздѣляющихъ его.

Слѣдовательно, для живописи существуютъ два возможные предѣла достиженія истины; одинъ—первоначальный, когда она какимъ бы то ни было неполнымъ или несовершеннымъ образомъ даетъ намекъ на свою идею, предоставляя вамъ самимъ дополнить его; другой—высшій, когда она даетъ полное изображеніе и ничего не предоставляетъ вашей фантазіи, когда она производитъ то же впечатлѣніе присутствія и обладанія предметомъ, какое производитъ дѣйствительность. Какъ примѣръ первой степени истины возьмемъ хотя бы вотъ это изображеніе радуги [1]). Художникъ отлично знаетъ, что черными точками гравюры онъ не можетъ обмануть васъ и заставить подумать, что вы видите настоящую радугу, но онъ достаточно ясно выражаетъ свое намѣреніе и

[1]) Въ «Меланхоліи» Дюрера.

даетъ вамъ возможность дополнить недостающее, конечно, въ томъ случаѣ, если вы знаете заранѣе, какой видъ имѣетъ радуга. А вотъ вамъ изображеніе водопада Терни [1]): художникъ напрягъ всѣ свои силы, чтобы дать иллюзію настоящей радуги, горящей и потухающей въ брызгахъ. Если онъ не вполнѣ обманываетъ васъ, такъ это не по недостатку желанія васъ обмануть, а потому что его красокъ и искусства не хватило для этого. Впрочемъ, ихъ не хватило такъ мало, что при хорошемъ освѣщеніи вы почти вѣрите, что передъ вами въ самомъ дѣлѣ солнце переливается въ брызгахъ.

Посмотрите еще немного и вамъ станетъ жаль, что это не «въ самомъ дѣлѣ»; вы почувствуете, что какъ ни хороша картина, а лучше бы было видѣть въ дѣйствительности изображенную въ ней мѣстность, прыгающихъ по скаламъ козъ и пѣну, качающуюся на волнахъ. Это истинный признакъ величайшаго искусства, оно добровольно отказывается отъ своего величія, унижается и прячется, но такъ превозноситъ и выставляетъ впередъ вдохновившую его дѣйствительность, что дѣйствительность эта становится вамъ нужнѣе картины. Пока вы не начали презирать великое

---

[1]) Тернера.

произведеніе искусства, вы недостаточно полюбили его. Высшею похвалою Фидіевской Аѳинѣ было бы желаніе увидѣть живую богиню; прекраснѣйшія мадонны христіанскаго искусства не выполняютъ своей задачи, если при видѣ ихъ человѣкъ не исполняется сердечною тоскою по живой Маріи-Дѣвѣ.

ПОДРАЖАНІЕ.—Среди источниковъ удовольствія, которое доставляетъ намъ произведеніе искусства, есть одинъ совершенно отличный отъ всѣхъ прочихъ; всего вѣрнѣе и точнѣе онъ опредѣляется словомъ «подражаніе». Въ отвлеченныхъ разсужденіяхъ, подражаніе постоянно смѣшивается съ другими свойствами, привлекающими насъ въ искусствѣ, въ сущности же оно не имѣетъ съ ними ничего общаго; отсюда происходитъ постоянная путаница и недоразумѣнія относительно его значенія.

Я бы желалъ точно выяснить причину этого особаго рода удовольствія и только въ такомъ смыслѣ буду употреблять слово «подражаніе».

Когда мы видимъ между двумя предметами, совершенно различными, такое сходство, что ихъ трудно отличить другъ отъ друга, когда предметъ намъ кажется совсѣмъ не тѣмъ, что онъ есть на дѣлѣ, мы испытываемъ совер-

шенно такое же пріятное удивленіе и радостное волненіе, какое доставляетъ намъ фокусъ. Когда такое впечатлѣніе вызывается въ насъ произведеніемъ искусства, т.-е. когда произведеніе это кажется намъ совсѣмъ не тѣмъ, чѣмъ мы его знаемъ, — вотъ что я называю впечатлѣніемъ подражанія.

Почему впечатлѣніе это пріятно, — не входитъ въ предметъ нашего изслѣдованія; но мы знаемъ, что умѣренное удивленіе дѣйствуетъ пріятно на животную природу всякаго человѣка, и что удивленіе это всего легче возбуждается, когда что-нибудь оказывается совсѣмъ не тѣмъ, за что его принимали.

Для полноты такого рода удовольствія необходимы два условія: во-первыхъ, чтобы существованіе обмана возможно было тотчасъ доказать. Главная задача подражанія и главный источникъ удовольствія, которое оно намъ доставляетъ, заключается въ противорѣчіи нашихъ чувствъ, когда одно чувство вполнѣ ясно утверждаетъ то, что также ясно отрицается другимъ; зрѣніе утверждаетъ, что данная вещь круглая, а осязаніе — что она плоская. Нигдѣ это не достигается въ такомъ совершенствѣ, какъ въ живописи; гладкая поверхность кажется шершавой, выпуклой, волосами, бархатомъ и т. д.; точно такъ же и въ восковыхъ фигурахъ — непосредственное сви-

дѣтельство чувствъ постоянно противорѣчитъ опыту.

Но опредѣленіе наше совершенно неприложимо къ ваянію; мраморную фигуру нельзя принять за что-нибудь другое; она имѣетъ видъ мрамора и видъ человѣческой формы: это и есть мраморъ и форма человѣка. Форма есть форма, bona fide, въ дѣйствительности; будь она въ мраморѣ или во плоти, это не подражаніе и не подобіе, а настоящая форма. Контуръ вѣтки дерева, сдѣланный углемъ на бумагѣ, не есть подражаніе; рисунокъ имѣетъ видъ бумаги и угля, а не дерева; никакъ нельзя сказать, чтобы онъ былъ похожъ на форму вѣтки, такъ какъ это-то и есть сама форма. Слѣдовательно, вотъ граница идеи подражанія; оно простирается только до тѣхъ поръ, пока присутствуетъ сознаніе обмана и фокуса, преднамѣреннаго измѣненія настоящаго вида предмета: степень удовольствія зависитъ отъ степени сходства и близости подделки, а не отъ характера изображеннаго предмета. Образъ героя, исключительно какъ предметъ подражанія, доставилъ бы намъ то же удовольствіе, какое доставилъ бы образъ его лошади, если бы въ обоихъ случаяхъ сходство было достигнуто съ одинаковой точностью. Совершенно иные источники удовольствія существуютъ рядомъ и въ тѣсной связи

но пріятное впечатлѣніе подражанія, въ собственномъ смыслѣ, было бы тождественно.

Слѣдовательно, цѣль подражанія — безхитростная радость удивленія, не въ его высшемъ значеніи и роли, а въ томъ смыслѣ, въ какомъ его возбуждаютъ въ насъ фокусы. Это самыя низшія впечатлѣнія и радости, какія искусство имѣетъ въ своемъ распоряженіи.

ПРАВДА ВЪ ПОРТРЕТѢ.—Мы обыкновенно отличаемъ предметы по признакамъ наименѣе значительнымъ, да и немногимъ; если въ изображеніи признаки эти отсутствуютъ или переданы не вполнѣ точно, мы отрицаемъ сходство, даже если оно передано вѣрно во многихъ другихъ, гораздо болѣе существенныхъ чертахъ. Если же замѣченные нами незначительные признаки переданы точно, мы утверждаемъ сходство, несмотря на отсутствіе всѣхъ прочихъ, основныхъ и наиболѣе важныхъ признаковъ. Предметъ легко узнать, но это еще не доказываетъ ни вѣрности, ни сходства изображенія. Мы отличаемъ свои книги по переплетамъ, хотя содержаніе ихъ не исчерпывается переплетами. Собака узнаетъ человѣка по запаху, портной по фраку, другъ по улыбкѣ; всякій знаетъ его посвоему; мѣра знанія опредѣляется мѣрою духовной высоты. Основной признакъ, составля-

ющій истинную сущность человѣка, извѣстенъ только Богу. Иной портретъ, какъ нельзя болѣе точный по чертамъ, совершенно лишенъ выраженія. Похожъ какъ двѣ капли воды!— такъ выражаютъ свое восхищеніе поклонники подобныхъ произведеній. Всякій, даже кошка, признаетъ его. Въ другомъ портретѣ черты лица переданы не вѣрно и не точно, но художникъ уловилъ мимолетный блескъ взора и сіяніе улыбки, признаки высшаго духовнаго возбужденія. Только друзья найдутъ такой портретъ похожимъ. Иногда же вмѣсто одного изъ привычныхъ выраженій изображаемаго человѣка портретъ передаетъ его выраженіе въ минуту самаго сильнаго возбужденія, какое пришлось ему испытать въ жизни, когда его тайныя страсти вырвались наружу и проявились его высшія силы. Кто не видалъ его въ эту минуту, не узнаетъ портрета. Въ которомъ же изъ трехъ изображеніе наиболѣе вѣрно? Первый даетъ случайныя свойства тѣла, подъ вліяніемъ климата, пищи и возраста,— тѣла, которое носитъ въ себѣ начало тлѣнія и обречено въ пищу червямъ. Второй даетъ отпечатокъ душевной жизни на матеріальной оболочкѣ; но эта душевная жизнь проявляется въ чувствахъ, общихъ у даннаго человѣка съ другими людьми и не имѣющихъ отношенія къ его собственной сущности; чувства эти

могутъ быть результатомъ привычки, воспитанія или какого-либо случайнаго обстоятельства; могутъ быть сознательной или безсознательной личиной, подъ которой совершенно скрыто дѣйствительное, коренное содержаніе души. Въ третьемъ случаѣ художникъ уловилъ отпечатокъ того, что было всего сильнѣе и всего сокровеннѣе, ту минуту, когда и лицемѣріе, и привычка, и всѣ мелкія, преходящія чувства,—ледъ и берегъ и пѣна безсмертнаго потока,—были разбиты, затоплены, поглощены пробужденіемъ внутренней силы; когда по властному требованію божественнаго мотива проявились въ видимомъ бытіи тѣ сокровенныя чувства и способности, которыхъ не можетъ проявить личная воля человѣка, и разумъ его не можетъ обнять, которыя извѣстны только Богу и Богомъ могутъ быть вызваны отъ сна; когда раскрылась глубина и тайна индивидуальныхъ особенностей души. То же самое относится и къ внѣшней природѣ; какъ и человѣческое существо, она состоитъ изъ души и тѣла, но душа ея — Божество. Можно изобразить тѣло безъ души; кто не знаетъ и не видитъ ничего кромѣ тѣла, найдетъ такое изображеніе вѣрнымъ. Можно изобразить душу въ ея низшихъ, обычныхъ проявленіяхъ; кто не видѣлъ проявленія ея могущества, удовлетворится изображеніемъ. Мож-

но изобразить душу въ ея сокровенной и высшей дѣятельности; внимательный взоръ, которому она открылась въ такую минуту, увидитъ сходство изображенія. Въ каждомъ изъ нихъ будетъ заключаться истина, но сила художника и справедливость судьи измѣряются высотою истины, которую онъ передаетъ и понимаетъ.

ПРАВДА ВЪ ПЕИЗАЖѢ.—Если мы выйдемъ въ поле и попытаемся написать что-нибудь въ родѣ цѣлаго пейзажа, тотчасъ окажется, что прямое подражаніе природѣ болѣе или менѣе невозможно. Мы всегда должны стремиться къ нему въ предѣлахъ возможнаго; при удобныхъ обстоятельствахъ и достаточномъ количествѣ времени, если художникъ достаточно овладѣлъ техникой живописи, нѣкоторыя части пейзажа могутъ быть переданы имъ съ точностью приблизительно равной точности отраженія въ зеркалѣ. Но кромѣ техническаго умѣнья, какъ бы велико оно ни было, ему понадобится еще разумъ, чтобы выбрать наиболѣе существенныя черты, и быстрота, чтобы уловить черты мимолетныя. Изо дня въ день онъ долженъ болѣе и болѣе развивать въ себѣ способность различать характерныя черты и выискивать кратчайшіе пути для достиженія желаемыхъ результатовъ.

Я еще ранѣе обращалъ ваше вниманіе на древесную листву: во-первыхъ, потому, что это всегда доступный предметъ изученія, во-вторыхъ, потому, что расположеніе вѣтвей представляетъ наглядный образецъ значенія главныхъ или руководящихъ линій. Мы достигаемъ выразительности и сходства въ портретѣ, напримѣръ, если уловимъ хотя бы однѣ эти руководящія линіи; всякая органическая форма въ такой передачѣ получаетъ особенную жизненную правду и прелесть. Я употребляю выраженіе «жизненная правда», потому что основныя линіи всегда указываютъ на прошлую исторію и настоящую дѣятельность предмета. Руководящія линіи горы указываютъ на то, какимъ образомъ она возникла или образовалась, какъ она разрушается теперь, и съ какой стороны налетаютъ на нее самыя сильныя бури. Руководящія линіи дерева опредѣляютъ, какая судьба постигла его съ самаго дѣтства; какъ другія, враждебныя, деревья мѣшали ему, не давали ему мѣста, старались заглушить его и уморить голодомъ; какъ деревья дружественныя его защищали и любовно выросли съ нимъ рядомъ, склоняясь въ ту же сторону, куда и оно склоняется; отъ какихъ вѣтровъ оно больше всего страдало, которыя вѣтви вели себя лучше и приносили больше плодовъ и т. д. Въ облакѣ или волнѣ

руководящія линіи выражаютъ направленіе вѣтра и прибоя, вліяніе солнечнаго свѣта на очертанія пара и вліяніе встрѣчи съ обратной волной или берегомъ на очертанія волны. Помните, что великіе люди отличаются главное тѣмъ, что знаютъ направленіе, по которому все движется какъ въ жизни, такъ и въ искусствѣ. Для глупца все стоитъ на мѣстѣ и онъ изображаетъ вещи неподвижными; человѣкъ разумный видитъ ихъ постоянное измѣненіе и передаетъ его [1]); передаетъ движеніе животнаго, ростъ дерева, полетъ облака, постепенное разрушеніе горы; старайтесь, глядя на любой предметъ, замѣтить черты, опредѣлившія судьбу его въ прошломъ и обусловливающія ее въ будущемъ.

ЗАДАЧИ ПЕЙЗАЖА.—Пейзажистъ долженъ преслѣдовать двѣ великихъ и различныхъ цѣли: во-первыхъ, онъ долженъ запечатлѣть въ умѣ зрителя точный образъ какого бы то ни было природнаго явленія; во-вторыхъ, направить мысли зрителя къ предметамъ наиболѣе достойнымъ его вниманія и сообщить ему собственныя мысли и чувства по поводу даннаго явленія.

---

1) Вспомните «Ночь» Микель-Анджело: Perchè dorme, ha vita. Перев.

Исполнивъ первую задачу, художникъ только ставитъ зрителя на свое мѣсто, ставитъ его передъ пейзажемъ и уходитъ. Зритель одинъ. Онъ можетъ предаться теченію собственныхъ мыслей, навѣянныхъ пейзажемъ; можетъ остаться совершенно равнодушнымъ, безучастнымъ и холоднымъ, судя по настроенію; ему не дано никакой пищи для размышленія; никакая новая мысль не требуетъ его вниманія, никакое неизвѣданное чувство не требуетъ сочувствія. Художникъ — не спутникъ его, а экипажъ,—не другъ, а лошадь. Исполняя вторую задачу, художникъ не только ставитъ зрителя, но и говоритъ съ нимъ; дѣлится съ нимъ своимъ сильнымъ чувствомъ и быстрой мыслью; увлекаетъ его своимъ увлеченіемъ, направляетъ къ прекрасному и удаляетъ отъ пошлаго; въ концѣ концовъ зритель не только наслаждается, но чувствуетъ себя умнѣе и выше; онъ не только видѣлъ новую мѣстность, но вошелъ въ соприкосновеніе съ новою душою, и эта душа на время передала ему тонкое пониманіе и горячее чувство, присущее природѣ болѣе вы окой и болѣе благородной, чѣмъ его собственная.

ЛЮБОВЬ КЪ ПЕЙЗАЖУ.—Классы людей, выросшихъ среди природы, вдали отъ городовъ, никогда не понимаютъ красоты пей-

зажа. Красота животныхъ болѣе доступна имъ, да и то не вполнѣ. Не красота животнаго, а признаки его полезности понятны крестьянину. Отложимъ пока обсужденіе этого вопроса, и позвольте мнѣ выразить свою мысль голословно; впослѣдствіи я обѣщаю подтвердить ее основательными доказательствами.

Только развитые люди могутъ видѣть красоту пейзажа; только музыкой, литературой и живописью дается развитіе. Такимъ образомъ пріобрѣтенное, оно передается наслѣдственно; потомокъ развитой расы имѣетъ врожденное чувство красоты, оно коренится въ тѣхъ искусствахъ, которыми предки его занимались за нѣсколько сотъ лѣтъ до его рожденія. Замѣтьте слѣдующую черту, одну изъ прекраснѣйшихъ чертъ природы человѣческой. Потомки благородныхъ расъ, воспитанные среди произведеній искусства и подвизающіеся на поприщѣ великихъ дѣлъ, любятъ въ пейзажахъ своей родины воспоминанія ея; это чувство нельзя внушить или передать кому-либо, оно бываетъ только врожденнымъ; это награда и вѣнецъ долгой, великой исторической жизни народа; слава великихъ предковъ длиннымъ рядомъ вѣковъ распространяется мало-по-малу и на ту землю, гдѣ они жили. Материнство земли, тайна Деметры, которая всѣхъ насъ по-

родила и всѣхъ насъ приметъ въ свое лоно, окружаетъ насъ и пробуждаетъ въ насъ трепетъ при видѣ поля или ручья; она придаетъ священное значеніе пограничной межѣ, которую никто не можетъ нарушить, и водѣ, которую никто не смѣетъ осквернить; воспоминанія о прошлыхъ славныхъ дняхъ и умершихъ любимыхъ людяхъ превращаетъ каждую скалу въ надгробный памятникъ съ таинственной надписью и каждой тропинкѣ сообщаетъ трагическую прелесть запустѣнія.

Въ этомъ заключается глубокая причина любви къ пейзажу, врожденной болѣе или менѣе намъ всѣмъ, по мѣрѣ глубины нашихъ чувствъ. Поймите это ясно, и пусть ничто въ этомъ вопросѣ не смущаетъ васъ; вы должны чувствовать всѣми силами своей молодости, что нація только тогда достойна той родины, которую получила отъ предковъ, когда всѣми дѣлами и всѣми искусствами стремится передать ее своимъ дѣтямъ еще прекраснѣе, чѣмъ нашла ее.

НЕОБХОДИМОСТЬ ВЫМЫСЛА ВЪ ИСКУССТВѢ. Если взять кусокъ какой-нибудь мягкой, граціозно драпирующейся матеріи и какъ попало набросить ее на жердь, получится рядъ извилистыхъ складокъ, съ цѣпью изгибовъ; всякій разъ она расположится одинаково кра-

сиво, хотя всякій разъ будетъ располагаться совершенно иначе. Но вообразите, что передъ вами, вмѣсто жерди, прекрасная голая статуя и что драпировку вы набрасываете на нее. Вы можете совершенно укутать и скрыть ея формы; можете оставить открытыми однѣ части и закрыть другія, или показать контуры тѣла подъ тонкимъ покровомъ; но въ девяносто девяти случаяхъ изъ ста вамъ захочется совсѣмъ снять драпировку; вы почувствуете что она некстати, что она мѣшаетъ, и поскорѣе сдернете ее. Какъ ни мягка будетъ матерія, какъ ни осторожно обернуты ею члены, складки всегда покажутся чѣмъ-то чуждымъ покрытому ими тѣлу, какъ струи проливного дождя будутъ падать съ нея и непріятно скопляться во впадинахъ. Вамъ нужно будетъ ихъ раздергать туда и сюда; тутъ потянуть, тамъ сдѣлать посвободнѣе, и вы только тогда удовлетворитесь, когда будете располагать ими такъ же, какъ располагало бы живое человѣческое тѣло, если бы драпировка была надѣта на немъ. Но какъ бы вы ни старались, вы никогда не угодите себѣ, если вамъ стоитъ угождать. Драпировка на безжизненной фигурѣ, несмотря на всѣ ваши старанія, никогда не ляжетъ такъ, какъ она легла бы, если бы фигура свободнымъ движеніемъ стала въ ту

позу, въ какой вы ее видите. Живописная одежда на живомъ человѣкѣ, остановившемся въ граціозномъ движеніи, расположится каждый разъ новыми и всегда красивыми складками, но каждое новое движеніе будетъ мѣнять ихъ и лишитъ васъ возможности ихъ копировать.

Можно было бы достичь хорошихъ результатовъ, если бы, имѣя наготовѣ фотографическую пластинку, снять молодыя женскія фигуры въ движеніи, какъ волны; не знаю, пробовалъ ли кто-нибудь дѣлать это; но и въ такомъ случаѣ, по сравненію съ хорошей скульптурой, вы бы увидѣли, что чего то не хватаетъ, что, въ сущности, не хватаетъ всего [1]).

---

[1]) Повидимому, это было написано до изобрѣтенія моментальной фотографіи. Съ помощью послѣдней можно снимать тѣло въ движеніи, но при этомъ каждый разъ получаются безобразныя и неестественныя изображенія; моментальная фотографія воспроизводитъ неуловимыя для нашего глаза, непривычныя ему и въ то же время некрасивыя положенія тѣла. Подобныя снимки съ полной очевидностью убѣждаютъ насъ въ двухъ истинахъ: въ томъ, во-первыхъ, что художникъ долженъ изображать предметъ не такимъ, каковъ онъ есть на самомъ дѣлѣ, а только какимъ онъ ему кажется; во-вторыхъ, въ томъ, что въ живописи и скульптурѣ допустимы лишь такія положенія, которыя можно себѣ представить длящимися, что въ картинахъ и статуяхъ покой красивѣе движенія. *Перев.*

Однако стремленія и цѣли большинства художниковъ ограничиваются именно этимъ. Они тщательно, анатомически вѣрно рисуютъ голую фигуру; ставятъ манекенъ или натуру въ надлежащую позу, устраиваютъ на ней драпировки, копируютъ ее. Подобная работа, однако, лишена всякой художественной цѣнности; даже болѣе того, такъ какъ она ослѣпляетъ насъ относительно требованій истиннаго искусства. Все это относится не только къ простымъ формамъ драпировки, но и ко всѣмъ другимъ неорганическимъ формамъ. Они должны стать органическими, пройдя черезъ творчество художника. Какъ въ одеждѣ должны быть всѣ нужныя складки и ни одной лишней, такъ и въ горахъ хорошаго пейзажа должны быть всѣ нужныя лощины и ни одной лишней. Самое тщательное копированіе настоящей льняной ткани никогда не дастъ вамъ драпировку хорошей статуи, и самое тщательное копированіе настоящихъ горъ никогда не дастъ хорошаго пейзажа. Невозможно вообразить себѣ ничего лучше фотографій долины Шамуни, выставленныхъ теперь въ окнахъ художественныхъ магазиновъ. Для географическихъ и геологическихъ цѣлей онѣ имѣютъ огромную цѣну; для цѣлей художественныхъ цѣна ихъ равняется менѣе чѣмъ нулю. Онѣ научатъ васъ многому и раз-

учатъ большему. Но въ «Долинѣ Шамуни» Торнера у горъ есть всѣ нужныя лощины и ни одной лишней. Въ Шамуни нѣтъ такихъ горъ,—это призраки горъ вѣчныхъ, такихъ, которыя всегда были и будутъ всегда.

ГРОБНИЦА ГАЛИЛЕО ГАЛИЛЕИ.—Какъ бы ни пострадало отъ времени великое произведеніе искусства, какъ бы мало ни уцѣлѣло изъ него, это малое всегда будетъ прекрасно. Вотъ высшее торжество искусства. Пока можно разсмотрѣть хоть что-нибудь—видно почти все; такъ ясно запечатлѣвается душа художника его рукою.

Гробница Галилео Галилеи, по рѣдкому счастію, избѣгла реставраціи. Никому нѣтъ дѣла до нея; если бы и ко всей своей старой скульптурѣ и живописи Флоренція отнеслась съ такимъ же пренебреженіемъ и обратила бы все это въ надгробные камни и обертку,—она поступила бы гораздо милостивѣе, чѣмъ теперь; въ такомъ случаѣ, по крайней мѣрѣ, немногое сохранившееся было бы настоящимъ.

Если вы посмотрите внимательнѣе, то увидите, что сохранилось въ сущности ужъ не такъ мало. Это истощенное лицо—все еще прекрасный портретъ стараго Галилео, хотя оно высѣчено какъ бы наудачу, нѣсколькими

смѣлыми ударами мастерского рѣзца. Безупречны и невыразимо прекрасны въ своемъ несложномъ рисункѣ складки драпировки на его шляпѣ.

Вотъ простое, но дѣйствительное средство провѣрить, способны ли вы къ пониманію флорентійской скульптуры и живописи. Если вы видите, что контуры этой шляпы вѣрны и прекрасны, что, въ смыслѣ орнаментальнаго соотношенія линій, складки драпировки выбраны превосходно, что онѣ вполнѣ свободны и мягки, хотя обозначены всего нѣсколькими пятнами тѣни,—вы поймете рисунокъ Джіотто и Боттичелли, скульптуры Донателло и Лука. Въ противномъ случаѣ вы ничего не поймете во всѣхъ остальныхъ произведеніяхъ флорентійскихъ мастеровъ и увидите только то, гдѣ кому-нибудь изъ нихъ вздумалось подражать шелку или тѣлу, продѣлать съ мраморомъ какой-нибудь фокусъ на современный ладъ, что нерѣдко случалось съ ними; вы увидите въ ихъ произведеніяхъ все французское, американское и лондонское, но если вамъ непонятна красота этого старика въ шляпѣ флорентійскаго гражданина, — не увидите ничего флорентійскаго, ничего истинно великаго.

Въ гробницѣ Галилео замѣчательно, впрочемъ, не одно только портретное сходство и

позу, въ какой вы ее видите. Живописная одежда на живомъ человѣкѣ, остановившемся въ граціозномъ движеніи, расположится каждый разъ новыми и всегда красивыми складками, но каждое новое движеніе будетъ мѣнять ихъ и лишитъ васъ возможности ихъ копировать.

Можно было бы достичь хорошихъ результатовъ, если бы, имѣя наготовѣ фотографическую пластинку, снять молодыя женскія фигуры въ движеніи, какъ волны; не знаю, пробовалъ ли кто-нибудь дѣлать это; но и въ такомъ случаѣ, по сравненію съ хорошей скульптурой, вы бы увидѣли, что чего то не хватаетъ, что, въ сущности, не хватаетъ всего [1]).

---

[1]) Повидимому, это было написано до изобрѣтенія моментальной фотографіи. Съ помощью послѣдней можно снимать тѣло въ движеніи, но при этомъ каждый разъ получаются безобразныя и неестественныя изображенія; моментальная фотографія воспроизводитъ неуловимыя для нашего глаза, непривычныя ему и въ то же время некрасивыя положенія тѣла. Подобные снимки съ полной очевидностью убѣждаютъ насъ въ двухъ истинахъ: въ томъ, во-первыхъ, что художникъ долженъ изображать предметъ не такимъ, каковъ онъ есть на самомъ дѣлѣ, а только какимъ онъ ему кажется; во-вторыхъ, въ томъ, что въ живописи и скульптурѣ допустимы лишь такія положенія, которыя можно себѣ представить длящимися, что въ картинахъ и статуяхъ покой красивѣе движенія. *Перев.*

Однако стремленія и цѣли большинства художниковъ ограничиваются именно этимъ. Они тщательно, анатомически вѣрно рисуютъ голую фигуру; ставятъ манекенъ или натуру въ надлежащую позу, устраиваютъ на ней драпировки, копируютъ ее. Подобная работа, однако, лишена всякой художественной цѣнности; даже болѣе того, такъ какъ она ослѣпляетъ насъ относительно требованій истиннаго искусства. Все это относится не только къ простымъ формамъ драпировки, но и ко всѣмъ другимъ неорганическимъ формамъ. Они должны стать органическими, пройдя черезъ творчество художника. Какъ въ одеждѣ должны быть всѣ нужныя складки и ни одной лишней, такъ и въ горахъ хорошаго пейзажа должны быть всѣ нужныя лощины и ни одной лишней. Самое тщательное копированіе настоящей льняной ткани никогда не дастъ вамъ драпировку хорошей статуи, и самое тщательное копированіе настоящихъ горъ никогда не дастъ хорошаго пейзажа. Невозможно вообразить себѣ ничего лучше фотографій долины Шамуни, выставленныхъ теперь въ окнахъ художественныхъ магазиновъ. Для географическихъ и геологическихъ цѣлей онѣ имѣютъ огромную цѣну; для цѣлей художественныхъ цѣна ихъ равняется менѣе чѣмъ нулю. Онѣ научатъ васъ многому и раз-

родила и всѣхъ насъ приметъ въ свое лоно, окружаетъ насъ и пробуждаетъ въ насъ трепетъ при видѣ поля или ручья; она придаетъ священное значеніе пограничной межѣ, которую никто не можетъ нарушить, и водѣ, которую никто не смѣетъ осквернить; воспоминанія о прошлыхъ лавныхъ дняхъ и умершихъ любимыхъ людяхъ превращаетъ каждую скалу въ надгробный памятникъ съ таинственной надписью и каждой тропинкѣ сообщаетъ трагическую прелесть запустѣнія.

Въ этомъ заключается глубокая причина любви къ пейзажу, врожденной болѣе или менѣе намъ всѣмъ, по мѣрѣ глубины нашихъ чувствъ. Поймите это ясно, и пусть ничто въ этомъ вопросѣ не смущаетъ васъ; вы должны чувствовать всѣми силами своей молодости, что нація только тогда достойна той родины, которую получила отъ предковъ, когда всѣми дѣлами и всѣми искусствами стремится передать ее своимъ дѣтямъ еще прекраснѣе, чѣмъ нашла ее.

НЕОБХОДИМОСТЬ ВЫМЫСЛА ВЪ ИСКУССТВѢ. Если взять кусокъ какой-нибудь мягкой, граціозно драпирующейся матеріи и какъ попало набросить ее на жердь, получится рядъ извилистыхъ складокъ, съ цѣпью изгибовъ; всякій разъ она расположится одинаково кра-

сиво, хотя всякій разъ будетъ располагаться совершенно иначе. Но вообразите, что передъ вами, вмѣсто жерди, прекрасная голая статуя и что драпировку вы набрасываете на нее. Вы можете совершенно укутать и скрыть ея формы; можете оставить открытыми однѣ части и закрыть другія, или показать контуры тѣла подъ тонкимъ покровомъ; но въ девяносто девяти случаяхъ изъ ста вамъ захочется совсѣмъ снять драпировку; вы почувствуете что она некстати, что она мѣшаетъ, и поскорѣе сдернете ее. Какъ ни мягка будетъ матерія, какъ ни осторожно обернуты ею члены, складки всегда покажутся чѣмъ-то чуждымъ покрытому ими тѣлу, какъ струи проливного дождя будутъ падать съ нея и непріятно скопляться во впадинахъ. Вамъ нужно будетъ ихъ раздергать туда и сюда; тутъ потянуть, тамъ сдѣлать посвободнѣе, и вы только тогда удовлетворитесь, когда будете располагать ими такъ же, какъ располагало бы живое человѣческое тѣло, если бы драпировка была надѣта на немъ. Но какъ бы вы ни старались, вы никогда не угодите себѣ, если вамъ стоитъ угождать. Драпировка на безжизненной фигурѣ, несмотря на всѣ ваши старанія, никогда не ляжетъ такъ, какъ она легла бы, если бы фигура свободнымъ движеніемъ стала въ ту

позу, въ какой вы ее видите. Живописная одежда на живомъ человѣкѣ, остановившемся въ граціозномъ движеніи, расположится каждый разъ новыми и всегда красивыми складками, но каждое новое движеніе будетъ мѣнять ихъ и лишитъ васъ возможности ихъ копировать.

Можно было бы достичь хорощихъ результатовъ, если бы, имѣя наготовѣ фотографическую пластинку, снять молодыя женскія фигуры въ движеніи, какъ волны; не знаю, пробовалъ ли кто-нибудь дѣлать это; но и въ такомъ случаѣ, по сравненію съ хорошей скульптурой, вы бы увидѣли, что чего то не хватаетъ, что, въ сущности, не хватаетъ всего [1]).

---

[1]) Повидимому, это было написано до изобрѣтенія моментальной фотографіи. Съ помощью послѣдней можно снимать тѣло въ движеніи, но при этомъ каждый разъ получаются безобразныя и неестественныя изображенія; моментальная фотографія воспроизводитъ неуловимыя для нашего глаза, непривычныя ему и въ то же время некрасивыя положенія тѣла. Полобные снимки съ полной очевидностью убѣждаютъ насъ въ двухъ истинахъ: въ томъ, во-первыхъ, что художникъ долженъ изображать предметъ не такимъ, каковъ онъ есть на самомъ дѣлѣ, а только какимъ онъ ему кажется; во-вторыхъ, въ томъ, что въ живописи и скульптурѣ допустимы лишь такія положенія, которыя можно себѣ представить длящимися, что въ картинахъ и статуяхъ покой красивѣе движенія. *Перев.*

Однако стремленія и цѣли большинства художниковъ ограничиваются именно этимъ. Они тщательно, анатомически вѣрно рисуютъ голую фигуру; ставятъ манекенъ или натуру въ надлежащую позу, устраиваютъ на ней драпировки, копируютъ ее. Подобная работа, однако, лишена всякой художественной цѣнности; даже болѣе того, такъ какъ она ослѣпляетъ насъ относительно требованій истиннаго искусства. Все это относится не только къ простымъ формамъ драпировки, но и ко всѣмъ другимъ неорганическимъ формамъ. Они должны стать органическими, пройдя черезъ творчество художника. Какъ въ одеждѣ должны быть всѣ нужныя складки и ни одной лишней, такъ и въ горахъ хорошаго пейзажа должны быть всѣ нужныя лощины и ни одной лишней. Самое тщательное копированіе настоящей льняной ткани никогда не дастъ вамъ драпировку хорошей статуи, и самое тщательное копированіе настоящихъ горъ никогда не дастъ хорошаго пейзажа. Невозможно вообразить себѣ ничего лучше фотографій долины Шамуни, выставленныхъ теперь въ окнахъ художественныхъ магазиновъ. Для географическихъ и геологическихъ цѣлей онѣ имѣютъ огромную цѣну; для цѣлей художественныхъ цѣна ихъ равняется менѣе чѣмъ нулю. Онѣ научатъ васъ многому и раз-

учатъ большему. Но въ «Долинѣ Шамуни» Торнера у горъ есть всѣ нужныя лощины и ни одной лишней. Въ Шамуни нѣтъ такихъ горъ,—это призраки горъ вѣчныхъ, такихъ, которыя всегда были и будутъ всегда.

ГРОБНИЦА ГАЛИЛЕО ГАЛИЛЕИ.—Какъ бы ни пострадало отъ времени великое произведеніе искусства, какъ бы мало ни уцѣлѣло изъ него, это малое всегда будетъ прекрасно. Вотъ высшее торжество искусства. Пока можно разсмотрѣть хоть что-нибудь—видно почти все; такъ ясно запечатлѣвается душа художника его рукою.

Гробница Галилео Галилеи, по рѣдкому счастію, избѣгла реставраціи. Никому нѣтъ дѣла до нея; если бы и ко всей своей старой скульптурѣ и живописи Флоренція отнеслась съ такимъ же пренебреженіемъ и обратила бы все это въ надгробные камни и обертку,—она поступила бы гораздо милостивѣе, чѣмъ теперь; въ такомъ случаѣ, по крайней мѣрѣ, немногое сохранившееся было бы настоящимъ.

Если вы посмотрите внимательнѣе, то увидите, что сохранилось въ сущности ужъ не такъ мало. Это истощенное лицо—все еще прекрасный портретъ стараго Галилео, хотя оно высѣчено какъ бы наудачу, нѣсколькими

смѣлыми ударами мастерского рѣзца. Безупречны и невыразимо прекрасны въ своемъ несложномъ рисункѣ складки драпировки на его шляпѣ.

Вотъ простое, но дѣйствительное средство провѣрить, способны ли вы къ пониманію флорентійской скульптуры и живописи. Если вы видите, что контуры этой шляпы вѣрны и прекрасны, что, въ смыслѣ орнаментальнаго соотношенія линій, складки драпировки выбраны превосходно, что онѣ вполнѣ свободны и мягки, хотя обозначены всего нѣсколькими пятнами тѣни,—вы поймете рисунокъ Джіотто и Боттичелли, скульптуры Донателло и Лука. Въ противномъ случаѣ вы ничего не поймете во всѣхъ остальныхъ произведеніяхъ флорентійскихъ мастеровъ и увидите только то, гдѣ кому-нибудь изъ нихъ вздумалось подражать шелку или тѣлу, продѣлать съ мраморомъ какой-нибудь фокусъ на современный ладъ, что нерѣдко случалось съ ними; вы увидите въ ихъ произведеніяхъ все французское, американское и лондонское, но если вамъ непонятна красота этого старика въ шляпѣ флорентійскаго гражданина, — не увидите ничего флорентійскаго, ничего истинно великаго.

Въ гробницѣ Галилео замѣчательно, впрочемъ, не одно только портретное сходство и

красота драпировокъ. Старикъ лежитъ на вышитомъ коврѣ; защищенный болѣе выпуклымъ рельефомъ, коверъ мѣстами почти совершенно уцѣлѣлъ; лучше всего сохранились кисти и превосходно выработанная бахрома. Станьте на колѣна и разсмотрите внимательно кисти подушки подъ головою, замѣтьте, какимъ образомъ онѣ заполняютъ углы въ камнѣ, и вы узнаете—или можете узнать,—что такое настоящая декоративная скульптура, какою она должна быть и была, сначала въ древней Греціи и позднѣе въ Италіи.

«Превосходно выработанная бахрома!» А вы только-что порицали скульпторовъ, которые фокусничаютъ съ мраморомъ!

Нѣтъ, во всѣхъ музеяхъ Европы вы не найдете лучшаго образчика работы скульптора, который не фокусничалъ съ мраморомъ. Постарайтесь понять разницу, это вопросъ первѣйшей важности для вашего послѣдующаго изученія скульптуры.

Я сказалъ вамъ, замѣтьте, что старый Галилео лежитъ на вышитомъ коврѣ. Если бы я вамъ этого не сказалъ, едва ли вы бы объ этомъ догадались сами. Въ концѣ концовъ, коверъ ужъ не такъ похожъ на коверъ.

Если бы это былъ современный скульптурный фокусъ, вы бы тотчасъ воскликнули, придя на могилу: «Боже мой, какъ превосходно

сдѣланъ этотъ коверъ, онъ совсѣмъ не имѣетъ видъ каменнаго, хочется его взять и выбить изъ него пыль!».

Какъ только что-нибудь подобное придетъ вамъ въ голову при видѣ скульптурной драпировки, будьте увѣрены, что она никуда не годится. Глядя на нее, вы напрасно потеряете время и испортите вкусъ. Ничего нѣтъ легче, какъ подражать драпировкѣ въ мраморѣ. Вы можете, когда угодно, повѣсить ее и скопировать съ такою точностью, что между мраморомъ и настоящими складками не будетъ никакого различія. Но это не скульптура, а механическое ремесло.

Съ тѣхъ поръ, какъ существуетъ искусство и пока оно не перестанетъ существовать, ни одинъ великій скульпторъ никогда не давалъ реалистическаго изображенія драпировки. На это у него нѣтъ ни времени, ни охоты. Въ случаѣ нужды такую работу можетъ исполнить и каменщикъ. Кто можетъ изваять тѣло или лицо, никогда не станетъ оканчивать второстепенныхъ частей; исполненіе ихъ будетъ быстро и небрежно; серьезность и строгость въ выборѣ линій изобличитъ работу творческую, а не подражательную.

Но если, какъ въ данномъ случаѣ, художникъ хочетъ противопоставить богатство фона простотѣ главнаго сюжета, смягчить суро-

вость его линій лабиринтомъ линій орнаментальныхъ, онъ изобразитъ коверъ, дерево, розовый кустъ, съ бахромой, листьями и колючками, и выработаетъ ихъ такъ же изящно, какъ они выработаны въ природѣ; хотя цѣль его при этомъ всегда будетъ орнаментальная, а ничуть не подражательная, онъ уловитъ естественный характеръ данныхъ формъ съ точностью и проницательностью недоступной для художника, поставившаго себѣ исключительной задачей подражаніе.

ПРЕДОСТЕРЕЖЕНІЕ РЕАЛИСТАМЪ.—Многое изъ сказаннаго мною было весьма превратно понято молодыми художниками и скульпторами, въ особенности послѣдними. Я постоянно совѣтовалъ имъ подражать органическимъ формамъ; изъ этого они заключили, что необходимо вылѣпить съ натуры какъ можно больше цвѣтовъ и листьевъ.

Трудность вовсе не въ томъ, чтобы вылѣпить множество цвѣтовъ и листьевъ. Всякій можетъ это сдѣлать. Трудность въ томъ, чтобы не вылѣпить ни одного *ненужнаго* листка. Начиная съ эгинскихъ мраморовъ и вплоть до малѣйшаго лепестка на капители колонны тринадцатаго вѣка камень въ рукахъ художника становится мягкимъ и полнымъ жизни; предметомъ для подражанія художникъ из-

бираетъ въ природѣ не ткани кожи, не жилки листа или тѣла, а широкій, нѣжный, невыразимо тонкій изгибъ органическихъ формъ.

ДЕТАЛИ.—Возьмите самый обыкновенный, простой, извѣстный вамъ предметъ и постарайтесь нарисовать его точно такъ, какъ вы его видите; твердо держитесь этого намѣренія, иначе вы непремѣнно будете сбиваться, рисовать не то, что видите, а то, что знаете. Всего лучше, начните такъ: садитесь передъ книжнымъ шкапомъ, сажени за двѣ отъ него, и не передъ своимъ книжнымъ шкапомъ, а передъ чужимъ, чтобы названія книгъ не были вамъ извѣстны, и постарайтесь въ точности нарисовать книги, съ заглавіями на корешкахъ и узорами на переплетахъ. Не двигайтесь съ мѣста, не подходите ближе, а рисуйте то, что вамъ видно, передайте стройный порядокъ печати, хотя на большинствѣ книгъ надписи разобрать окажется совершенно невозможнымъ. Потомъ попробуйте срисовать на нѣкоторомъ разстояніи и при слабомъ освѣщеніи лоскутъ узорчатой кисеи или кусокъ кружева, котораго рисунокъ вамъ неизвѣстенъ; главное, старайтесь передать *общій видъ* узора и всю его красоту, ни на шагъ не приближаясь къ нему. Попробуйте нарисовать лужайку, со всѣми растущими на ней травин-

То же самое случается и по отношенію ко многимъ вопросамъ убѣжденія. Первоначальныя наши убѣжденія сходятся съ заключительными, хотя основанія ихъ различны; среднее состояніе всего далѣе отъ истины. Младенецъ часто держитъ въ своихъ слабыхъ пальцахъ такую истину, которую не можетъ удержать сила взрослаго и которую съ гордостью обрѣтаетъ вновь дряхлая старость.

Можетъ быть, ни въ чемъ это не проявляется такъ наглядно, какъ въ нашемъ отношеніи къ деталямъ въ произведеніи искусства. Когда сужденія наши еще не вышли изъ періода младенчества, мы требуемъ изображенія специфическаго, полной законченности въ работѣ; насъ радуетъ вѣрная передача перьевъ хорошо извѣстной птицы, тщательно выписанная листва опредѣленаго растенія. Съ развитіемъ нашихъ сужденій является полное презрѣніе къ такого рода подробностямъ; мы требуемъ стремительности въ работѣ и широты впечатлѣнія. Но съ дальнѣйшимъ развитіемъ первоначальныя склонности возвращаются въ значительной степени и мы благодарны Рафаэлю за его раковины на священномъ берегу и тоненькіе стебельки травы у ногъ вдохновенной Св. Екатерины.

Изъ числа людей, интересующихся искусствомъ, даже изъ числа самихъ художниковъ,

девяносто девять процентовъ находятся на средней ступени развитія и только одинъ на послѣдней, не потому, чтобы они не были способны понять истину, или не могли оцѣнить ея, а потому, что истина такъ близко граничитъ съ заблужденіемъ, высшая ступень развитія такъ похожа на низшую, что всякое стремленіе къ ней искореняется въ самомъ зародышѣ. Стремительный и сильный художникъ по необходимости относится съ презрѣніемъ къ тѣмъ, кто *предпочитаетъ* законченность подробностей общей силѣ впечатлѣнія; онъ почти не способенъ вообразить себѣ возможность великаго, послѣдняго шага въ искусствѣ, когда то и другое совмѣщается. Ему такъ часто приходится соскребать тщательно отдѣланныя детали въ ученическихъ картинахъ, уничтожать подробности, загромождающія его собственныя произведенія; такъ часто приходится ему скорбѣть о потери единства и широты и возставать противъ кропотливой мелочности, что, наконецъ, всякая законченная часть картины кажется ему ошибкой, слабостью и невѣжествомъ. Часто, какъ это было съ Рейнольдсомъ, до глубокой старости онъ не перестаетъ отдѣлять подробностей отъ общаго, какъ два элемента другъ другу совершенно враждебные, тогда какъ истинно великое искусство требуетъ ихъ примиренія;

трѣть цвѣтокъ подъ микроскопомъ иногда бываетъ не менѣе похвально, чѣмъ мечтать по поводу его; опытъ говоритъ намъ, что между людьми среднихъ способностей наиболѣе полезными членами общества являются изслѣдователи, а не мечтатели. Они избрали свой путь не потому, чтобы менѣе другихъ любили красоту и природу, а потому, что болѣе другихъ любятъ практическій результатъ и прогрессъ. Если мы окинемъ взглядомъ все блестящее созвѣздіе благодѣтелей и наставниковъ человѣчества, то найдемъ, что всѣ они болѣе или менѣе подавляли въ себѣ мечтательную любовь къ природной красотѣ, по крайней мѣрѣ сдерживали ея выраженіе и подчиняли ее или суровому труду, или наблюденію надъ природой человѣческой.

ХУДОЖНИКИ И УЧЕНЫЕ.—Наука и искусство различаются обыкновенно по характеру своей дѣятельности; одна познаетъ, другое преобразовываетъ, производитъ или творитъ. Но еще большее различіе заключается въ природѣ самихъ вещей, съ которыми они имѣютъ дѣло.

Науку исключительно занимаютъ вещи сами по себѣ; искусство исключительно посвящено воздѣйствію вещей на человѣческое чувство и душу. Задача его—изобразить видимость вещей,

углубить естественное впечатлѣніе, производимое ими на живыя существа. Задача науки—замѣнить видимость фактомъ и впечатлѣніе—доказательствомъ. И наука, и искусство оба, замѣтьте, имѣютъ предметомъ правду; одно—правду впечатлѣнія, другая—правду сущности. Искусство не изображаетъ вещи ложно, а изображаетъ ихъ такъ, какъ онѣ являются человѣку. Наука изучаетъ отношеніе вещей другъ къ другу, а искусство только отношеніе ихъ къ человѣку; у всякаго явленія, съ которымъ имѣетъ дѣло, оно настоятельно спрашиваетъ объ одномъ: какъ относится къ нему глазъ и сердце человѣка, что оно имѣетъ сказать имъ, и что оно можетъ для нихъ сдѣлать. Эта область изслѣдованій настолько обширнѣе области изслѣдованія науки насколько духовный міръ больше̇ матеріальнаго міра.

Такова форма истины, исключительно занимающая искусство; какимъ же образомъ можетъ эта истина быть познаваема и какимъ образомъ можетъ она быть накопляема? Очевидно, только посредствомъ воспріятія и чувства, отнюдь не разумомъ и не поученіемъ. Ничто не должно становиться между глазомъ художника и природой, ничто между его душою и Богомъ. Никакіе разсчеты и никакія чужія слова, ни даже самые тонкіе разсчеты

и самыя мудрыя слова не могутъ имѣть мѣсто между вселенной и тѣмъ искусствомъ, которое свидѣтельствуетъ о видимомъ образѣ ея. Все значеніе этого свидѣтельства заключается въ томъ, чтобы оно давалось очевидцемъ; печать правды, лежащая на немъ, обязательность и сила его зависятъ отъ силы личнаго убѣжденія очевидца. Его побѣда обусловлена правдивостью перваго, начальнаго слова: vidi.

Вся задача художника — быть существомъ видящимъ и чувствующимъ; онъ долженъ быть тончайшимъ инструментомъ, до такой степени чувствительнымъ, чтобы ни одна тѣнь, ни одинъ оттѣнокъ, ни одна черта, никакая мгновенная и неуловимая перемѣна выраженія въ окружающемъ видимомъ мірѣ, ни одно изъ ощущеній, которыя этотъ видимый міръ способенъ пробудить въ его душѣ, не прошли незамѣченнымъ и не изгладились безслѣдно. Не его дѣло думать, разсуждать, доказывать или знать. Его мѣсто не въ кабинетѣ, не въ судѣ, не въ канцеляріи и не въ библіотекѣ. Все это хорошо для другихъ людей и для иной работы. Онъ можетъ размышлять мимоходомъ; разсуждать иногда, когда выберется свободная минута; собирать обрывки знаній, какіе попадутся подъ руку и не требуютъ труда; но все это должно быть для него без-

различно. Задача его жизни двоякая: видѣть и чувствовать.

Читатель можетъ быть возразитъ мнѣ, что знаніе служитъ также и къ тому, чтобы разсмотрѣть такія вещи, которыя были бы не видны, если бы не были извѣстны. Это неправда. Это можно сказать только не зная, какою способностью воспріятія одарены великіе художники сравнительно съ другими людьми. Всякій истинный художникъ, всякій великій работникъ въ какомъ бы то ни было отдѣлѣ искусства увидитъ больше въ одно мгновеніе, чѣмъ онъ узналъ бы, работая тысячи часовъ. Богъ создалъ всякаго человѣка пригоднымъ къ своему дѣлу; одного Онъ сотворилъ ученымъ и далъ ему способности къ логическому мышленію и выводу; другого создалъ художникомъ и далъ ему воспріимчивость, чувствительность и способность задерживать впечатлѣнія. Одинъ не только не можетъ дѣлать дѣло другого, но даже не можетъ и понять, какимъ образомъ оно дѣлается. Ученый не понимаетъ провидѣнья, художникъ не понимаетъ логическаго процесса; но главное, ученый не имѣетъ и понятія о колоссальной силѣ зрѣнія и чувствительности художника.

Пятьдесятъ лѣтъ работало все геологическое общество, и только теперь удалось ему удо-

стовѣриться въ законахъ формаціи горъ, которые Тёрнеръ наблюдалъ и изобразилъ нѣсколькими мазками кисти пятьдесятъ лѣтъ назадъ, когда былъ еще мальчикомъ. Знаніе всѣхъ законовъ планетной системы, всѣхъ кривыхъ, описываемыхъ метательными орудіями, никогда не дастъ ученому возможности нарисовать водопадъ или волну; въ наше время, всѣ члены хирургическаго общества вмѣстѣ взятые не могли бы такъ ясно представить и такъ вѣрно изобразить человѣческое тѣло въ сильномъ движеніи, какъ это сдѣлалъ сынъ простого маляра двѣсти лѣтъ назадъ [1]).

Допустимъ, настаиваете вы, что художникъ обладаетъ такой удивительной способностью, все же чѣмъ больше онъ будетъ знать, тѣмъ больше будетъ видѣть, слѣдовательно, чѣмъ больше онъ будетъ знать—тѣмъ лучше. Нѣтъ, и это не такъ. Правда, иногда знаніе помогаетъ глазу уловить какое-нибудь явленіе, которое иначе могло бы пройти незамѣченнымъ; напримѣръ, когда художникъ видитъ солнечный восходъ, если онъ знаетъ, что такое солнце, это можетъ помочь ему глубже почувствовать и вѣрнѣе изобразить разстояніе между облаками и огненнымъ шаромъ, подни-

[1]) Тинторетъ.

мающимся изъ-за нихъ въ безпредѣльномъ небѣ. Но помогая видѣть одно явленіе, знаніе въ то же время мѣшаетъ видѣть тысячи другихъ; если на знаніи сосредоточивается вниманіе въ ту минуту, когда должна происходить зрительная дѣятельность, художникъ уходитъ въ себя, разумъ его сосредоточивается на явленіи познанномъ и забываетъ преходящія, видимыя явленія; цѣлый день размышленія не вознаградитъ за одну минуту подобной разсѣянности. Эта мысль не нова и въ ней нѣтъ ничего удивительнаго. Всякій знаетъ, что надо, во-первыхъ, совершенно отвлечься отъ внѣшней дѣйствительности, чтобы глубоко обдумать что-либо. Человѣкъ погруженный въ размышленіе ничего не видитъ и не чувствуетъ, хотя онъ можетъ быть обладаетъ сильными способностями зрѣнія и чувства. Тотъ, кто пространствовалъ цѣлый день вдоль береговъ Леманскаго озера и къ вечеру спросилъ своихъ спутниковъ, гдѣ оно [1],—вѣроятно не страдалъ недостаткомъ чувствительности; но онъ былъ человѣкомъ мысли, а не впечатлѣнія. Это лишь доведенный до крайности примѣръ дѣйствія, которое оказываетъ на чувственныя способности знаніе, возбуждающее къ умственной дѣятельности. Знаніе

[1]) Св. Бернардъ.

безсодержательно и мертво, если оно не стремится захватить первое мѣсто и не занимаетъ мысли человѣка вопреки смѣнѣ внѣшнихъ явленій. Смѣна эта безразлична для него. Первое явленіе въ ряду прочихъ дастъ достаточно пищи для работы цѣлаго дня; остальныя онъ совершенно отбрасываетъ; это обычный пріемъ человѣческой мысли, а также и долгъ ея. Не легко оставитъ мыслящій и знающій человѣкъ то первое явленіе, которое поразитъ его. Все, что попадается ему, онъ стремится изслѣдовать сколь возможно глубже. Художникъ— наоборотъ: вмѣсто того чтобы хвататься за одно какое-нибудь явленіе, онъ долженъ воспринимать ихъ всѣ на широкое, бѣлое, чистое поле своей души. Мыслящій и знающій человѣкъ замѣтитъ, положимъ, глядя на солнечный восходъ, какой-нибудь новый, неизвѣстный для него оттѣнокъ луча или форму облака; это тотчасъ заведетъ его въ цѣлый лабиринтъ оптическихъ и пневматическихъ законовъ, и во все утро онъ не увидитъ болѣе ни одного луча и ни одного облака. Но художникъ долженъ уловить всѣ оттѣнки зари; онъ долженъ всѣ ихъ точно замѣтить въ ихъ взаимодѣйствіи и смѣнахъ; слѣдовательно, совершенно выкинуть изъ головы все прочее, что могло бы отвлечь его вниманіе. Человѣкъ мыслящій идетъ впередъ и ищетъ;

художникъ сидитъ неподвижно и открываетъ сердце навстрѣчу приходящему. Мыслящій человѣкъ натачиваетъ себя, какъ пронзающій, обоюдоострый мечъ. Художникъ растягивается на землѣ какъ четыреугольный платъ, принимающій дары. Всей величины, въ которую онъ можетъ распластаться, и всей бѣлой пустоты, въ которую онъ можетъ превратить себя, будетъ мало, чтобы принять дары, посылаемые ему Богомъ.

Неужели же, въ негодованіи спросите вы, совершенно невѣжественный и не размышляющій человѣкъ будетъ лучшимъ художникомъ? Нѣтъ, это не такъ. Знаніе нужно для него, пока онъ можетъ совершенно подчинять и порабощать его своей божественной дѣятельности, попирать его ногами и отбрасывать въ ту минуту, какъ оно начнетъ стѣснять его. Въ этомъ отношеніи существуетъ громадная разница между знаніемъ и образованіемъ. Художникъ не долженъ быть ученымъ; въ большинствѣ случаевъ это принесло бы ему вредъ; но онъ долженъ, насколько возможно, быть образованнымъ человѣкомъ; долженъ понимать свою роль и свои обязанности во вселенной, понимать общую природу происходящаго и сотвореннаго; воспитать себя или быть воспитаннымъ другими такимъ образомъ, чтобы изъ всѣхъ своихъ способностей и знаній

извлечь наиболѣе добра и пользы. Разумъ образованнаго человѣка обширнѣе, чѣмъ заключенныя въ немъ познанія; онъ подобенъ небесному своду, обнимающему землю, которая живетъ и процвѣтаетъ подъ нимъ; разумъ ученаго, но не образованнаго человѣка похожъ на резиновую завязку; она стремиться съежиться и стиснуть бумаги, въ ней заключенныя; сама не можетъ развернуть ихъ и другимъ мѣшаетъ это сдѣлать. Половина нашихъ художниковъ, обладая знаніями, гибнетъ отъ недостатка образованія; самые лучшіе изъ тѣхъ, которыхъ я встрѣчалъ, были образованы и безграмотны. Однако, идеалъ художника не есть безграмотность; онъ долженъ быть очень начитанъ, свѣдущъ по части лучшихъ книгъ и совершенно благовоспитанъ, какъ съ внутренней стороны, такъ и съ внѣшней. Словомъ, онъ долженъ быть пригоденъ для лучшаго общества и держаться въ сторонѣ отъ всякаго.

ИСКУССТВО И АНАТОМІЯ.—Чтобы нарисовать Мадонну, нужно ли знать сколько у нея реберъ? Объ этомъ еще возможно спорить; но чтобы нарисовать скелетъ, кажется необходимо знать, сколько ихъ у скелета.

Гольбейнъ по преимуществу художникъ скелетовъ. Его картина «Пляска Смерти» и гра-

вюра съ этой картины безпорно и несравненно выше всѣхъ произведеній этого рода. Онъ рисовалъ скелетъ за скелетомъ, во всѣхъ возможныхъ положеніяхъ, и никогда не потрудился сосчитать его реберъ! И не зналъ, и не заботился о томъ, сколько ихъ. Ихъ всегда достаточно, чтобы они могли гремѣть.

По вашему, это чудовищно, чудовищенъ Гольбейнъ въ своемъ нахальствѣ, чудовищенъ и я въ томъ, что защищаю его. Мало того, я торжествую за него; никогда ничто не радовало меня такъ, какъ его высокая небрежность. Никому нѣтъ дѣла до того, сколько реберъ у скелета, какъ никому нѣтъ дѣла, сколько перекладинъ у рашпера, если скелетъ живетъ, а рашперъ жаритъ; еще менѣе это интересно, если жизнь и огонь погасли.

Но вы, можетъ быть, думаете, что Гольбейнъ относился такъ небрежно къ однимъ только костямъ? Нѣтъ; хотя вамъ это можетъ показаться невѣроятнымъ — онъ совсѣмъ не зналъ анатоміи. Многія его достоинства, по моему, объясняются этимъ. Я говорилъ вамъ какъ-то, что Гольбейнъ изучалъ преимущественно лицо, а потомъ уже тѣло, но я и самъ не имѣлъ понятія о томъ, какъ рѣшительно онъ сторонился отъ зловредной науки своего времени. Я показывалъ вамъ его умершаго Христа. Какъ вы думаете, можно ли

Почему же это? спросите вы; значитъ справедливо распространенное ученіе относительно обобщенія деталей?

Нѣтъ, въ немъ нѣтъ ни слова правды. Гольбейнъ правъ потому, что онъ рисуетъ болѣе вѣрно, чѣмъ Дюреръ, а не потому, что онъ рисуетъ болѣе обще. Дюреръ изображаетъ предметъ, какъ онъ знаетъ его, Гольбейнъ— какъ онъ его видитъ. Какъ я говорилъ вамъ ранѣе, художникъ имѣетъ значеніе для науки единственно въ томъ случаѣ, когда онъ не только предъявляетъ откровенно то, что видитъ, но и смѣло признается въ томъ, чего не видитъ. Не слѣдуетъ выписывать отдѣльно каждый волосокъ рѣсницъ не потому, что обобщеніе деталей есть признакъ превосходства, а потому, что невозможно видѣть отдѣльно каждый волосокъ. Живописецъ вывѣсокъ или анатомъ можетъ сосчитать ихъ; но только величайшіе мастера, вродѣ Карпаччіо, Тинторета, Рейнольдса и Веласкеца, знаютъ и могутъ сосчитать, сколько ихъ видно.

Таково было вліяніе науки на идеалъ красоты и на портретную живопись Дюрера. Но какъ же повліяла она на общій уровень и количество его произведеній, сравнительно съ произведеніями бѣднаго, невѣжественнаго Гольбейна! Дюреръ написалъ только три портрета великихъ людей своего времени и всѣ

три — плохіе; за то онъ душу положилъ на изображеніе копытъ сатировъ, свиной щетины, искаженныхъ чертъ дурныхъ женщинъ и порочныхъ мужчинъ.

Что же, съ другой стороны, сдѣлалъ для васъ невѣжественный Гольбейнъ? Онъ и Шекспиръ живописью и словомъ, подѣлили между собою всю исторію Англіи въ царствованіе Генриха и Елизаветы.

НАБЛЮДЕНІЕ И ЗНАНІЕ. — Когда Тёрнеръ былъ молодъ, онъ иногда бывалъ добродушенъ и показывалъ другимъ то, что дѣлалъ. Однажды онъ рисовалъ видъ Плимутской гавани; за милю или за двѣ стояли два корабля, освѣщенные сзади. Тёрнеръ показалъ рисунокъ морскому офицеру, и морской офицеръ съ удивленіемъ и вполнѣ основательнымъ негодованіемъ замѣтилъ, что у кораблей не было пушечныхъ портовъ. «Да, сказалъ Тёрнеръ, конечно ихъ тутъ нѣтъ. Если вы взойдете на Моунтъ Эджекомбъ и увидите корабли на фонѣ заката, вы не различите пушечныхъ портовъ».—«Но все-таки, продолжалъ кипятиться морской офицеръ, вы вѣдь знаете, что они тамъ есть».—«Да, отвѣчалъ Тёрнеръ, я это прекрасно знаю, но я рисую то, что вижу, а не то, что знаю».

Это законъ всякой хорошей художествен-

рисовать».—«Сдѣлайте изъ насъ рисовальщиковъ». Вы сами, безъ сомнѣнія, тоже ожидаете, что я вамъ сообщу сейчасъ, какимъ образомъ вашихъ юношей можно обратить въ художниковъ. Увы! я точно такъ же не могу вамъ этого сказать, какъ не могу сказать, какимъ образомъ создается пшеничный колосъ. Я могу очень точно опредѣлить химическій составъ колоса; знаю, что въ немъ есть крахмалъ, углеродъ и кремнеземъ, могу дать вамъ крахмалъ, углеродъ и кремнеземъ, но никакого колоса изъ этого не выйдетъ. Для всякаго, желающаго имѣть пшеничные колосья, можно сдѣлать только одно: научить его, гдѣ найти сѣмена пшеницы, и какъ ее сѣять; пусть онъ вооружится терпѣніемъ, и когда Богу будетъ угодно, колосья у него будутъ, или можетъ быть будутъ, если почва и погода позволятъ.

Точно такъ же создаются и художники; во-первыхъ, вы должны найти зерно вашего художника, потомъ посадить его, загородить и выполоть траву вокругъ; затѣмъ вооружиться терпѣніемъ, и если почва и погода будутъ благопріятны, вы получите художника;—только такимъ, а не инымъ путемъ.

Условія творчества.

О НЕПРАВДѢ ВЪ ПАѲОСѢ. — Главный источникъ этой неправды—возбужденное состояніе нашихъ чувствъ, на время дѣлающее насъ болѣе или менѣе неразумными. Вотъ примѣръ изъ Альтона Локка.

Thy rowed in across the rolling foam
Thee cruel, crawling foam.

(Они причалили черезъ катящуюся пѣну, жестокую, пресмыкающуюся пѣну.)

Пѣна не жестока, и она не пресмыкается. Состояніе умственныхъ способностей, приписывающее ей свойства живого существа, есть состояніе, поврежденное горестью. Всѣ сильныя чувства имѣютъ подобное дѣйствіе; они совершенно искажаютъ наше воспріятіе внѣшнихъ явленій, и это-то искаженіе я называю «неправдою паѳоса».

Мы привыкли видѣть въ паѳосѣ отличительную черту поэтическаго описанія, и настроеніе, его производящее, обыкновенно на-

зываемъ поэтическимъ, потому что оно исполнено страсти. При болѣе внимательномъ отношеніи къ дѣлу, увидимъ, однако, что величайшіе поэты избѣгаютъ этого рода лживости, и упражняются въ ней только поэты второстепенные. Такъ, когда Данте описываетъ души, падающія съ береговъ Ахерона «подобно сухимъ листьямъ, слетающимъ съ вѣтки», онъ даетъ возможно лучшій образъ ихъ совершенной легкости, слабости и пассивности, ихъ разсѣянья въ полной агоніи отчаянья, но ни на минуту не упускаетъ изъ виду, что одно—души, а другое—листья, и не смѣшиваетъ тѣхъ и другихъ. А когда Кольриджъ говоритъ:

The one red leaf, the last of its clan
That dances as often as dance it can.

(Красный листъ, послѣдній въ своемъ кланѣ, танцуетъ тотчасъ, какъ только можетъ танцовать),—онъ выражаетъ о листѣ представленіе болѣзненное, слѣдовательно невѣрное; искусственно надѣляетъ его жизнью и волей; смѣшиваетъ его безсиліе съ произволомъ, его увяданіе съ веселіемъ, и вѣтеръ, рвущій его, съ музыкой.

Настроеніе, создающее патетическую лживость, свойственно, какъ сказано мною выше, людямъ, въ которыхъ тѣло и душа слишкомъ

слабы, чтобы противустоять дѣйствительности; чувство отуманиваетъ, увлекаетъ, ослѣпляетъ ихъ. Настроеніе это болѣе или менѣе возвышенно, судя по силѣ вызвавшаго его возбужденія; здравость и точность воспріятія не можетъ быть поставлена въ заслугу тому, въ комъ чувство слишкомъ слабо, чтобы повліять на это воспріятіе; вообще, если чувство въ человѣкѣ дѣйствуетъ такъ сильно, что отчасти побѣждаетъ разумъ, заставляя его вѣрить во что угодно,—это можетъ служить доказательствомъ болѣе высокаго уровня и выдающихся способностей.

Но еще выше тотъ, въ комъ разумъ возбуждается къ дѣятельности наравнѣ съ чувствомъ, доходитъ до величайшаго напряженія своихъ силъ, пока не утвердитъ полнаго господства или въ соединеніи съ напряженными въ равной степени страстями, или въ противодѣйствіи имъ; человѣкъ стоитъ, какъ желѣзо, раскаленный до бѣла, но не слабѣетъ и не испаряется, и даже если расплавленъ,—не теряетъ вѣса.

Такимъ образомъ передъ нами три разряда людей: тѣ, которые имѣютъ вѣрныя воспріятія, потому что лишены чувства; для нихъ маргаритка—дѣйствительно маргаритка, потому что они не любятъ ее. Ко второму разряду принадлежатъ люди, имѣющіе впечатлѣ-

нія невѣрныя, вслѣдствіе избытка чувства; для нихъ маргаритка—все кромѣ маргаритки: звѣзда, солнце, щитъ феи или покинутая дѣвушка. У людей третьяго и послѣдняго разряда чувство не мѣшаетъ вѣрности впечатлѣній; для нихъ маргаритка никогда не перестанетъ быть сама собой — маленькимъ цвѣточкомъ, существующимъ во всей своей незатѣйливой и простой дѣйствительности, помимо всѣхъ воспоминаній и страстей, какія могутъ возбуждаться при видѣ его. Эти три категоріи людей можно оцѣнить въ слѣдующемъ порядкѣ: люди, принадлежащіе къ первой категоріи—вовсе не поэты; ко второй — поэты второстепенные, къ третьей — поэты первоклассные. Но какъ бы великъ ни былъ человѣкъ, существуютъ и для него такіе предметы, которые неизбѣжно лишаютъ его самообладанія; предметы эти превышаютъ слабыя способности человѣческаго мышленія и производятъ неясность и туманность воспріятія. Такимъ образомъ, самое высшее вдохновеніе въ выраженіи своемъ отрывочно и темно, полно дикихъ метафоръ и сходится въ этомъ отношеніи съ вдохновеніемъ людей болѣе слабыхъ, не могущихъ сладить съ явленіями второстепеннаго значенія.

Итакъ, всего-на-всего существуетъ четыре разряда людей: первые видятъ вѣрно, потому

что не чувствуютъ ничего: вторые чувствуютъ сильно, мыслятъ слабо и видятъ невѣрно (поэты второстепенные); третьи чувствуютъ сильно, мыслятъ сильно и видятъ вѣрно (поэты первоклассные); и наконецъ, четвертые,— тѣ, которые обладая всей мощью, доступной существу человѣческому, все же подчиняются впечатлѣніямъ явленій, превышающихъ даже ихъ силу, и въ нѣкоторомъ смыслѣ видятъ невѣрно,—такъ неизмѣримо выше ихъ стоитъ видѣнное ими. Таково обыкновенное условіе пророческаго вдохновенія.

УСИЛІЕ И УСПѢХЪ.—Сколькихъ мученій избѣгли бы тысячи людей, если бы смиренно и искренно поняли ту великую истину и законъ, по которому, если возможно созданіе великаго произведенія, то созданіе это легко; когда ему надлежитъ явиться въ свѣтъ, можетъ быть во всемъ мірѣ только и есть одинъ человѣкъ, способный создать его, но онъ его создастъ безъ усилія, не съ бо́льшимъ, а можетъ быть съ меньшимъ усиліемъ, чѣмъ маленькіе люди создаютъ маленькія вещи. Есть ли какая-нибудь другая истина, столь же ясно начертанная на всѣхъ дѣлахъ человѣческихъ? Не всѣ ли существующія великія произведенія носятъ на челѣ печать легкости? Не всѣ ли они ясно говорятъ намъ не о томъ, что «здѣсь пот-

рачено большое усиліе», а о томъ, что «здѣсь потрачена большая сила?»

Но пусть это не поведетъ къ недоразумѣнію; пожалуй молодые люди примутъ великую истину за свой излюбленный догматъ, гласящій, что работать не надо, если у нихъ есть талантъ. На дѣлѣ геніальные люди гораздо болѣе прочихъ склонны къ труду; трудъ ихъ настолько плодотворнѣе труда другихъ людей, и они зачастую такъ мало сознаютъ божественную свою природу, что приписываютъ ему всѣ свои способности. «Если изъ меня дѣйствительно что-нибудь вышло, въ чемъ я сильно сомнѣваюсь, то я достигъ этого исключительно работой». Вотъ какъ отвѣтитъ великій человѣкъ на вопросъ, какимъ образомъ онъ достигъ величія.

Такъ говорилъ Ньютонъ, и такъ, я думаю, говорятъ всѣ, чей геній проявился въ сферѣ положительныхъ наукъ. Геній въ сферѣ искусства по нообходимости долженъ болѣе сознавать свою силу; но во всѣхъ проявленіяхъ отличительная черта его — непрерывный, постоянный, вѣрно направленный, счастливый и неизмѣнный трудъ; трудъ накопленія и дисциплинированья своихъ силъ, и гигантская, непостижимая способность ихъ приложенія. Слѣдовательно, буквально ни одному человѣку не должно быть никакого дѣла до того,

геній онъ или нѣтъ; кто бы онъ ни былъ, онъ долженъ работать, но работать спокойно и мирно; въ результатѣ такой работы, естественно и безъ усилія, онъ произведетъ то, что Богомъ назначено ему произвести, произведетъ лучшія свои вещи. Никакія муки и сердечныя терзанія не дадутъ ему способности создать что-нибудь лучшее. Если онъ великій человѣкъ, онъ создастъ великія вещи; если человѣкъ маленькій—вещи маленькія, но пока онъ будетъ работать спокойно, все что онъ сдѣлаетъ будетъ хорошо и вѣрно; а все, что онъ сдѣлаетъ въ тревогѣ и честолюбіи, будетъ фальшиво, безсодержательно и никуда не годно.

ВДОХНОВЕНІЕ.—На какомъ основаніи можно предполагать, что искусство было когда-либо откровеніемъ или вѣстью свыше? Заключается ли въ произведеніяхъ великихъ мастеровъ какое-нибудь внутреннее свидѣтельство сверхъестественнаго руководства и повелѣнія?

Правда, отвѣтъ на столь таинственный вопросъ не можетъ основываться на одномъ внутреннемъ свидѣтельствѣ, но все же намъ полезно будетъ узнать, что дается однимъ этимъ внутреннимъ свидѣтельствомъ. Чѣмъ безпристрастнѣе вы разсмотрите явленія воображенія, тѣмъ яснѣе увидите въ нихъ результатъ

дѣятельности общечеловѣческаго, животнаго, но тѣмъ не менѣе божественнаго духа, частица котораго живетъ въ каждомъ существѣ, измѣряясь положеніемъ его въ мірозданіи; тѣмъ яснѣе увидите, что все хорошее, что можетъ сдѣлать человѣкъ, дѣлается съ помощью Бога, но по твердому и неизмѣняющемуся закону.

Сила духовной жизни можетъ быть увеличена или уменьшена нашимъ поведеніемъ; она измѣняется отъ времени, какъ и физическая сила; иногда мы можемъ вызвать ее своею волей, она можетъ быть понижена вліяніемъ грѣха или горя; но это сила всегда *равно человѣческая и равно божественная*. Мы люди, а не звѣри потому, что особая форма ея никогда не покидаетъ насъ; большимъ или меньшимъ обладаніемъ ею обусловливается наше человѣческое достоинство, но никогда она не дается намъ настолько, чтобы сдѣлать насъ болѣе чѣмъ людьми.

Замѣтьте, я не ручаюсь за точность этого вывода; мнѣ кажется только, что къ нему долженъ клониться всякій, кто безпристрастно разсмотритъ данныя дѣйствительности; но въ теченіе нашихъ занятій я докажу вамъ съ полной достовѣрностью, что тѣ художественныя произведенія, которыя до сихъ поръ считались результатомъ особаго вдохновенія, обя-

заны своимъ существованіемъ долгому, разумно направленному труду и вліянію такихъ чувствъ, которыя общи всему человѣчеству. Слѣдуетъ замѣтить при томъ, что чувства эти и способности, въ различныхъ степеняхъ общія всѣмъ людямъ, раздѣляются на три главныя категоріи: во-первыхъ—инстинкты строенія и мелодіи, общіе у насъ съ низшими животными и также врожденные человѣку, какъ пчелѣ или соловью; во-вторыхъ—способность имѣть видѣнья, грезить во снѣ и на-яву въ сознательномъ экстазѣ, или произвольнымъ усиліемъ воображенія, и наконецъ, способность разумнаго вывода и собиранія какъ законовъ, такъ и формъ красоты.

Способность имѣть видѣнія, тѣсно связанная съ глубочайшей основой духа, большинствомъ мыслителей считается спеціальнымъ проводникомъ божественнаго откровенія; несомнѣнно, что большая часть произведеній чисто дидактическаго искусства была лишь передачей посредствомъ словъ или линій дѣйствительнаго видѣнія, которое явилось независимо отъ воли человѣка въ данную минуту, но отразилось въ духовномъ взорѣ, просвѣтленномъ прошлой, праведной жизнью. Несомнѣнно, однако, и то, что видѣнія эти, и наиболѣе определенныя изъ нихъ, всегда—я положительно утверждаю это — *всегда* являются призна-

комъ какого-нибудь духовнаго ограниченья или ненормальности; и что тѣ люди, которые наиболѣе понимаютъ ихъ цѣну, преувеличиваютъ ее, выбираютъ то, что кажется имъ годнымъ, и называютъ это «вдохновеннымъ», и отбрасываютъ то, что имъ кажется лишнимъ, хотя оно съ одинаковой очевидностью явилось прозорливцу.

По всѣмъ вѣроятіямъ, во всей области искусства нѣтъ произведенія болѣе широко дидактическаго, чѣмъ гравюра Альбрехта Дюрера, извѣстная подъ названіемъ «Рыцарь и Смерть». Но это одно изъ цѣлаго ряда произведеній, передающихъ столь же отчетливыя видѣнія. Нѣкоторыя изъ нихъ, какъ, напримѣръ, «Св. Губертъ», интересны только по способу изображенія, другія непонятны или уродливы, или совершенно лишены всякаго значенія. Такимъ образомъ, если внимательно разсмотрѣть способность имѣть видѣнія, которою обладалъ великій Дюреръ, мы увидимъ, что способность эта—болѣзненная, что она чаще унижала его искусство, чѣмъ возвышала его, и заставляла тратить большую часть энергіи на изображеніе сюжетовъ безсодержательныхъ, изъ которыхъ только два, въ теченіе всей его жизни, имѣли высокую дидактическую цѣну, да и тѣ, въ сущности, могутъ внушить лишь довольно безотрадное мужество. Каково бы ни было

ихъ достоинство, они болѣе похожи на сокровища, добытыя цѣною большихъ страданій, чѣмъ на непосредственный даръ Божій.

Наоборотъ, не только самые высокіе, но и самые основательные результаты были добыты художниками, въ которыхъ способность видѣть видѣнія хотя и существовала въ сильной степени, но подчинялась сознательному замыслу, умѣрялась спокойнымъ, непрерывнымъ, не лихорадочнымъ, а любовнымъ наблюденіемъ вполнѣ реальныхъ явленій окружающаго міра. Насколько возможно прослѣдить связь творческихъ способностей съ нравственнымъ характеромъ жизни, мы видимъ, что лучшія произведенія искусства созданы людьми хорошими, но не опредѣленно религіозными, отнюдь не сознававшими никакого внушенія свыше и часто совершенно не понимавшими своего превосходства надъ другими. Одинъ изъ величайшихъ художниковъ, Рейнольдсъ, утверждалъ въ ослѣпленіи скромности, что «все доступно для вѣрно направленнаго труда».

РЕМЕСЛЕННАЯ СТОРОНА ИСКУССТВА.— Рабочій день такого человѣка, какъ Мантенья или Павелъ Веронезъ, заключается въ безпрерывномъ, послѣдовательномъ рядѣ движеній руки, болѣе вѣрныхъ, чѣмъ движенія самаго искуснаго фехтовальщика; карандашъ

не только проводитъ съ безошибочной точностью прямую линію отъ одной точки до другой, но съ такой же точностью проводитъ линію изогнутую и ломаную, иногда на пространствѣ фута и болѣе; увѣренность движеній доходитъ до того, что художникъ можетъ, какъ это часто дѣлалъ Веронезъ, безъ запинки одной линіей начертить вполнѣ законченный профиль, или другую часть контура головы, и рисунокъ не потребуетъ дальнѣйшихъ измѣненій.

Попробуйте, прежде всего, представить себѣ, какая точность мускульнаго движенія, какое духовное напряженіе нужно для подобной работы; точность движеній фехтовальщика достигается упражненіемъ въ однообразномъ ихъ повтореніи, но рука художника каждую минуту подчиняется непосредственному замыслу. Далѣе, представьте себѣ цѣлый день работы, требующей твердости и тонкости мускульныхъ движеній, постояннаго напряженія ума въ мгновенномъ выборѣ и упорядоченіи матеріала, и при всемъ томъ художникъ не только не утомляется, а, очевидно, радуется работѣ, какъ радуется орелъ, махая крыльями. Такъ проходитъ не одинъ день, а цѣлая жизнь, долгая жизнь, и силы его не только не убываютъ, а видимо прибавляются, пока не наступятъ въ немъ чисто органическія измѣненія старости.

Если вы сколько-нибудь знакомы съ физіологіей, подумайте, какого рода этическое состояніе духа и тѣла подразумѣвается подобнымъ существованіемъ, не только въ настоящемъ, но и въ прошлыхъ поколѣніяхъ, какое благородство расы, удивительное равновѣсіе и гармонія жизненныхъ силъ! Въ концѣ концовъ рѣшите сами, возможно ли совмѣстить подобный образъ жизни съ порочностью, мелочными волненіями, грызущей алчностью, муками злобы и раскаянія, съ сознательнымъ возмущеніемъ противъ законовъ божественныхъ или человѣческихъ, съ фактическимъ, хотя бы и безсознательнымъ нарушеніемъ малѣйшаго закона, если повиновеніе ему ведетъ къ прославленію жизни и къ радости ея Подателя.

Конечно, не подлежитъ сомнѣнію, что многіе изъ великихъ мастеровъ обладали крупными недостатками, но недостатки эти всегда отражаются въ ихъ произведеніяхъ. Не подлежитъ сомнѣнію, что нѣкоторые изъ нихъ не могли побороть своихъ страстей; тогда они умирали въ молодости, или плохо работали въ старости. Но въ этомъ отношеніи насъ чаще всего вводитъ въ заблужденіе плохое знаніе того, кто собственно долженъ быть причисленъ къ категоріи великихъ мастеровъ; мы восхищаемся ничтожнымъ искусствомъ, по-

няться на поприщѣ великаго искусства, тогда какъ сами не знаемъ, въ чемъ заключается его величіе; однако мы увѣрены, что оно дѣйствительно въ чемъ-то заключается, что въ этомъ дѣлѣ возможна глубина и широта, поверхностность и узость. На эту-то увѣренность и слѣдуетъ обратить вниманіе, если мы хотимъ принести пользу себѣ и другимъ. Заниматься искусствомъ, чтобы пріобрѣсти славу великаго человѣка, и постоянно изобрѣтать средства для достиженія популярности и почетнаго званія—вѣрнѣйшій путь къ полному ничтожеству; но искреннее благоговѣніе передъ искусствомъ и твердое сознаніе собственнаго достоинства въ художественномъ трудѣ необходимо, чтобы спасти искусство отъ дилетантизма, дать ему подобающее почетное мѣсто, высокое положеніе и возможность исполнить свое дѣло на пользу человѣчества.

ПРИЗНАКИ ВЕЛИЧІЯ.—*I. Выборъ высокаго сюжета*. Величіе стиля заключается, во-первыхъ, въ избраніи сюжетовъ, затрогивающихъ широкіе интересы и глубокія страсти, въ противоположность сюжетамъ, затрогивающимъ мелкіе интересы и страсти. Высота стиля зависитъ всецѣло отъ высоты интересовъ и страстей, вдохновляющихъ художника. Обычный выборъ сюжетовъ религіозныхъ (Рождество,

Преображеніе, Распятіе), если выборъ этотъ сдѣланъ искренно, указываетъ естественное влеченіе къ сферамъ самымъ высшимъ, какія доступны человѣческой мысли; такому художнику (напримѣръ Леонардо въ «Тайной Вечери») принадлежитъ первое мѣсто въ искусствѣ. Второе принадлежитъ тому, который, подобно Рафаэлю въ «Аѳинской школѣ», вдохновляется дѣлами и мыслями великихъ людей; третье тому, который изображаетъ мелочныя страсти повседневной жизни. Но и въ этой области есть свои подраздѣленія; глубокія мысли и страданія изображаются художниками перваго разряда (Гонтъ въ картинѣ «Клавдіо и Изабелла» и другихъ картинахъ этого рода); пустяшные эпизоды и дрязги свѣтской жизни — художниками второго разряда (Лесли); дѣтскія игры и дурачества клоуновъ — художниками третьяго разряда (Вебстеръ, Теньеръ); далѣе идутъ художники, изображающіе порокъ и грубость не съ цѣлью назиданія, а изъ любви къ нимъ; но эти уже не принадлежатъ ни къ какому разряду, или вѣрнѣе принадлежитъ къ разряду отрицательному, числящемуся въ преисподней.

Мы надѣемся, что читатель пойметъ все значеніе сдѣланной выше оговорки, «если выборъ производится искренно», такъ какъ конечно выборъ сюжета можетъ служить критеріемъ

достоинства художника только въ томъ случаѣ, если художникъ дѣлаетъ его отъ души. На низшихъ ступеняхъ искусства художникъ, впрочемъ, всегда избираетъ сюжетъ отъ всей, имѣющейся у него въ наличности, души. Предпочтеніе, оказываемое имъ грубымъ дракамъ и ребяческимъ играмъ, доказываетъ только, что грубымъ дракамъ и ребяческимъ играмъ онъ сочувствуетъ болѣе, чѣмъ сюжетамъ высшаго порядка. Наоборотъ, выборъ сюжетовъ возвышенныхъ часто бываетъ не искреннимъ, а потому можетъ и не быть критеріемъ достоинства художника. Большая часть нашихъ современниковъ, задавшихся религіозными или героическими темами, дѣлали это преимущественно изъ тщеславія, потому что имъ внушили, какъ прекрасно быть жрецами «высокаго искусства», и въ сущности девять изъ десяти такъ называемыхъ историческихъ живописцевъ, служителей этого самаго «высокаго искусства», стоятъ несравненно ниже своихъ собратьевъ, пишущихъ цвѣты и nature morte. Въ наше время это бываютъ большею частью люди съ огромнымъ тщеславіемъ, но безъ художественныхъ способностей; отъ пейзажистовъ и тѣхъ, кто избираетъ своей спеціальностью изображеніе плодовъ, они отличаются только не вѣрной и самонадѣянной оцѣнкой собственныхъ силъ; они принимаютъ свое тще-

славіе за вдохновеніе, честолюбіе за духовное величіе и отдаютъ предпочтеніе «идеальному» только потому, что не имѣютъ ни достаточно смиренія, ни достаточно способностей, чтобы понять реальное.

Изъ всего сказаннаго ясно, что школа великаго искусства опредѣляется не только избраніемъ сюжета, но и надлежащимъ отношеніемъ къ нему; всякій художникъ, достойный подвизаться на такомъ высокомъ поприщѣ, прежде всего долженъ выражать духовную жизнь изображаемыхъ лицъ. Искренно избравъ тему, онъ главнымъ образомъ будетъ стремиться къ воплощенію ея высокаго содержанія — героическихъ и благородныхъ чувствъ дѣйствующихъ лицъ. Если же, наоборотъ, онъ поставитъ себѣ цѣлью только красивое расположеніе пятенъ, блескъ красокъ, точный рисунокъ тѣла или какія-либо другія исключительно живописныя задачи, очевидно всякая другая тема одинаково годилась бы для него, и кромѣ того — онъ совершенно не годится для своей темы; онъ не понимаетъ сокровеннаго ея смысла, слѣдовательно и избрана она была имъ не ради своего смысла. Однако, хотя главное значеніе и заключается въ выраженіи, но и къ формѣ художникъ долженъ отнестись съ возможно большей тщательностью; пока онъ не овладѣетъ вполнѣ рисун-

комъ и колоритомъ, онъ вовсе не можетъ считать себя художникомъ, и еще менѣе можетъ приниматься за высочайшія задачи искусства, а разъ онъ овладѣлъ вполнѣ своими орудіями, онъ совершенно естественно и неизбѣжно будетъ стараться посредствомъ ихъ углубить и усилить впечатлѣніе, произведенное духовнымъ содержаніемъ темы.

II. *Любовь къ красотѣ.* Наибольшая сумма красоты, совмѣстимая съ правдою въ изображеніи даннаго сюжета—вотъ второй признакъ великой школы искусства.

Если художнику понадобится представить толпу, онъ изобразитъ въ ней столько красивыхъ лицъ, сколько позволитъ правдивое изображеніе человѣчества. Онъ не станетъ отрицать существованія безобразія и дряхлости, сравнительно большей или меньшей степени благообразія людей, составляющихъ толпу, но будетъ по возможности выискивать формы болѣе красивыя, останавливаться на нихъ, подчеркивать то, что прекрасно, а не то что уродливо. Чѣмъ большимъ пониманіемъ красоты и любовью къ ней обладаетъ школа искусства, тѣмъ выше эта школа. Такъ, напр., Анджелико, страстно любящій красоту духовную, стоитъ на высшей ступени; Павелъ Веронезъ и Кореджіо, страстно любящіе красоту тѣлесную, на второй ступени; Альбрехтъ

Дюреръ, Рубенсъ и вообще всѣ сѣверные мастера, повидимому равнодушные къ красотѣ и стремящіеся исключительно къ правдѣ, какая бы она ни была,—на третьей ступени, а Теньеръ, Караваджіо, Сальваторъ и другіе подобные имъ поклонники разврата не стоятъ ни на какой ступени, ибо, какъ уже сказано мною выше, мѣсто имъ въ преисподней.

Эта отличительная особенность высокихъ школъ искусства выражается, во время упадка ихъ, въ отступленіи отъ правды ради краты. Великое искусство останавливается на всемъ, что прекрасно, искусство ложное опускаетъ или измѣняетъ все, что уродливо. Великое искусство беретъ природу какъ она есть, но обращается мыслью и взоромъ къ тому, что въ ней наиболѣе совершенно; ложное искусство не даетъ себѣ труда сочетать оба элемента и, вмѣсто того, откидываетъ и измѣняетъ все, что кажется ему предосудительнымъ. Такой образъ дѣйствій приноситъ двоякій вредъ.

Во-первыхъ, красота, лишенная необходимыхъ контрастовъ и нарушеній, перестаетъ быть ощутительной, точно такъ же, какъ свѣтъ, лишенный тѣни, перестаетъ производить впечатлѣніе свѣта. Бѣлый холстъ не передаетъ солнечнаго освѣщенія; художникъ

долженъ мѣстами сдѣлать его темнымъ, чтобы другія мѣста казались освѣщенными; непрерывный рядъ красивыхъ предметовъ не произведетъ впечатлѣнія красоты, она должна нарушаться контрастами, чтобы явиться въ своей силѣ. Природа всюду перемѣшиваетъ высшіе свои элементы съ низшими, точно такъ же, какъ она перемѣшиваетъ свѣтъ съ тѣнью, давая обоимъ надлежащее мѣсто и значеніе; художникъ, уничтожающій тѣнь, самъ погибаетъ въ сотворенной имъ жгучей пустынѣ. Истинно высокое искусство Анджелико почерпаетъ силу и свѣжесть въ откровенномъ портретномъ изображеніи самыхъ зауряднныхъ физіономій товарищей художника, монаховъ, и самыхъ неприглядныхъ, сохраненныхъ преданіемъ, особенностей иныхъ угодниковъ; но современныя нѣмецкія и рафаэлистскія школы живописи теряютъ всякое достоинство и всякое право на уваженіе, благодаря парикмахерскому пристрастію къ хорошенькимъ лицамъ; въ сущности, онѣ вѣрятъ только въ прямые носы и завитые волосы. Веронезъ противопоставляетъ карлика воину и негритянку королевѣ; Шекспиръ помѣщаетъ Калибана рядомъ съ Мирандой и Автолика рядомъ съ Пердитой; но современный «идеалистъ» находитъ для своей красоты безопасное убѣжище въ гостиной, а для

своей невинности—въ уединеніи монастыря; дѣлаетъ онъ это не по тонкости вкуса, а просто потому, что не имѣетъ ни достаточно смѣлости, чтобы лицомъ къ лицу встрѣтить чудовище, ни достаточно остроумія, чтобы представить намъ негодяя.

Отличать красивое отъ некрасиваго мы научаемся только тогда, когда привыкнемъ изображать вполнѣ точно и то и другое. Самые безобразные предметы содержатъ элементъ красоты спеціально имъ принадлежащій, ее нельзя отдѣлить отъ ихъ безобразія; или вы будете наслаждаться красотою вмѣстѣ съ безобразіемъ, или никакъ не будете наслаждаться ею. Чѣмъ болѣе художникъ принимаетъ природу такою, какова она есть, тѣмъ болѣе неожиданныхъ красотъ находитъ онъ въ томъ, что презиралъ сначала; но какъ только онъ присвоитъ себѣ право отверженія, кругъ его наслажденій начнетъ постепенно суживаться, то что онъ сочтетъ утонченностью выбора, будетъ только тупостью воспріятія. Постоянно вращаясь въ сферѣ однородныхъ идей, искусство его станетъ болѣзненнымъ и чудовищнымъ и, наконецъ, онъ утратитъ способность вѣрно изобразить даже то, что признаетъ для себя годнымъ; его изысканность обратится въ слѣпоту, утонченность въ слабоуміе.

Слѣдовательно искусство не должно ни измѣнять, ни исправлять природу, оно должно выискивать прекрасныя и свѣтлыя ея стороны; любовно воспроизводить красоту ихъ всѣми средствами, какія находятся въ его распоряженіи, и направлять къ ней мысли зрителя, силой чарующей своей прелести или кроткаго вразумленія.

III. *Искренность*. Возможно большая сумма истины въ возможно совершеннѣйшей гармоніи — слѣдующій отличительный признакъ высокаго искусства [1]).

Если бы оно могло передать всѣ истины дѣйствительности, оно бы должно было это сдѣлать, но это невозможно. Всегда приходится выбирать среди явленій тѣ, которыя могутъ быть воспроизведены, а остальныя обходить молчаніемъ, и даже, въ нѣкоторомъ смыслѣ, воспроизводить невѣрно. Художникъ посредственный выбираетъ истины второстепенныя и отрывочныя; великій художникъ беретъ истины основныя и затѣмъ уже наиболѣе съ ними связанныя и получаетъ наибольшую и самую гармоническую сумму ихъ. Рембрандтъ, напримѣръ, ставитъ себѣ цѣлью въ точности передать отношеніе свѣта на са-

---

1) Я ставлю ихъ въ восходящемъ, а не нисходящемъ порядкѣ значенія.

мой освѣщенной части предмета, къ тѣни на его наименѣе освѣщенной части. Чтобы получить эту по большей части второстепенную истину, онъ жертвуетъ цвѣтомъ и свѣтомъ трехъ четвертей картины, а также и всѣми тѣми предметами, изображеніе которыхъ требуетъ нѣжности рисунка или колорита. Зато единственная избранная имъ истина, связанный съ нею живописный эффектъ и впечатлѣніе силы достигаются имъ великолѣпно, съ удивительнымъ искусствомъ и тонкостью. Веронезъ, наоборотъ, стремится изображать отношенія видимыхъ предметовъ между собою, ихъ отношеніе къ небу и къ землѣ. Для него болѣе значенія имѣетъ задача изобразить, какъ отчетливо выступаетъ фигура на воздушномъ фонѣ или на фонѣ стѣны; какъ эта красная, фіолетовая или бѣлая фигура ясно и опредѣленно выдѣляется среди предметовъ не красныхъ, не фіолетовыхъ и не бѣлыхъ; какъ играетъ вокругъ нея безбрежный солнечный свѣтъ и безчисленныя тонкія полутоны окутываютъ ее нѣжными покровами; какъ ограничены и опредѣленны темныя и сильныя ея тѣни, и рѣзкіе сильные свѣта, все это кажется ему болѣе важнымъ, чѣмъ точная мѣра солнечнаго блеска, играющаго на рукояткѣ кинжала или отраженнаго алмазомъ. Къ тому же онъ чувствуетъ, что все это гар-

монично, что все это можетъ сочетаться въ одно великое цѣлое глубокой правды. Съ неусыпнымъ вниманіемъ и величайшею нѣжностью онъ приводитъ всѣ данные элементы въ самое тонкое равновѣсіе, въ каждомъ малѣйшемъ оттѣнкѣ наблюдаетъ не только самостоятельное его достоинство или недостатокъ, но и отношеніе къ каждому другому оттѣнку въ картинѣ. Во имя истины онъ подавляетъ свою необузданную энергію и сдерживаетъ пламенную силу, тушитъ суетный блескъ и проникаетъ въ угрюмыя тѣни; желѣзной рукой сдерживаетъ безпокойную фантазію, не допускаетъ ни ошибки, ни небрежности, ни разсѣянности, подчиняетъ всѣ силы, порывы и вдохновеніе суду безпощадной правды и неподкупной справедливости.

Я привожу этотъ примѣръ по отношенію къ свѣту и тѣни, но во всѣхъ задачахъ искусства разница между великими и второстепенными мастерами заключается въ томъ же и опредѣляется большей или меньшей суммой истинъ, данныхъ художникомъ.

Высокое искусство требуетъ возможно большей тщательности исполненія, такъ какъ она способствуетъ приближенію къ истинѣ, а приближеніе къ истинѣ — необходимое условіе совершенства. Правило это не имѣетъ никакихъ исключеній или ограниченій. Грубая ра-

бота—признакъ низшаго искусства. Не нужно забывать, однако, что грубость эта находится въ зависимости отъ разстоянія между картиной и глазомъ зрителя: когда разстояніе велико, оно требуетъ мазковъ, которые кажутся грубыми вблизи, но самая тонкая и мелочная выработка менѣе тщательна, чѣмъ эти грубые мазки въ картинѣ великаго мастера, такъ какъ впечатлѣніе ихъ разсчитано заранѣе; они требуютъ такой же остроты чувства, какою долженъ обладать мѣткій стрѣлокъ, прицѣливающійся изъ лука, вы видите только напряженіе его сильныхъ рукъ и не сознаете тонкаго чувства пространства въ его глазу и въ пальцѣ, нажимающемъ стрѣлу.

Такая тщательность работы вполнѣ очевидна только для человѣка, понимающаго дѣло; бойкіе мазки въ картинѣ Тинторето или Павла Веронеза кажутся невѣжественному зрителю только тяжеловѣсными кляксами краски и въ этомъ смыслѣ вызываютъ подражаніе неразумныхъ художниковъ; но въ дѣйствительности они такъ тщательно модулированы кистью и пальцемъ, что ни единой крупицы краски нельзя было бы отнять безнаказанно; крошечныя золотистыя пятнышки, величиной не болѣе головки комара, играютъ важную роль въ распредѣленіи свѣта въ картинѣ имѣющей пятьдесятъ футовъ длины. Почти всякое

правило въ живописи имѣетъ какое-нибудь исключеніе. Но въ этомъ правилѣ нѣтъ ни одного исключенія. Всякое истинное искусство есть искусство тонкое; грубое искусство — искусство плохое.

IV. *Творчество.* Высокое искусство есть продуктъ творческой дѣятельности художника, т. е. дѣятельности его воображенія; таковъ послѣдній, отличительный его признакъ. Живопись должна вполнѣ точно выполнять опредѣленіе, данное нами поэзіи: не только возбуждать благородныя чувства, но и создавать объекты этихъ чувствъ силою воображенія. Непроходимая пропасть отдѣляетъ въ этомъ отношеніи школу высшаго искусства отъ школы искусства низшаго. Послѣдняя только копируетъ наличную дѣйствительность, въ портретѣ ли, въ пейзажѣ или изображеніи мертвой природы; первая созидаетъ предметъ свой силою воображенія, или комбинируетъ матеріалы, данные дѣйствительностью, сообразно требованіямъ своей фантазіи.

Эта поэтическая сила обусловливаетъ такъ же и вѣрное пониманіе исторіи; такимъ образомъ, если мы оглянемся на всѣ способности, которыхъ требуетъ высокій стиль въ живописи, мы увидимъ, что они въ сложности составляютъ сумму всѣхъ силъ, данныхъ человѣческой душѣ. 1) Выборъ высокаго сюжета требуетъ

вполнѣ правильной нравственной оцѣнки; 2) любовь къ красотѣ требуетъ вполнѣ развитого вкуса; 3) разумѣніе истины требуетъ силы мышленія, справедливости и искренности; 4) поэтическое вдохновеніе требуетъ быстроты фантазіи и точности исторической памяти; сумма всѣхъ этихъ способностей исчерпываетъ содержаніе души человѣческой. Вотъ почему такое искусство мы называемъ «великимъ». Оно велико въ буквальномъ смыслѣ; оно заключаетъ въ себѣ и возбуждаетъ къ дѣятельности всѣ силы духа, тогда какъ другіе роды искусства, болѣе узкіе и мелкіе, содержатъ и возбуждаютъ къ дѣятельности только одну какую-нибудь сторону духа. Названіе «великаго» справедливо и вѣрно въ буквальномъ смыслѣ, такъ какъ искусство измѣряется количествомъ духовныхъ силъ, дѣйствующихъ въ немъ и возбуждаемыхъ имъ къ дѣятельности. Вотъ окончательный смыслъ моего стараго опредѣленія искусства, какъ наибольшаго количества величайшихъ идей.

Поэтому всякая система преподаванія, имѣющая въ виду обученіе великому искусству или допускающая возможность такого обученія, совершенно фальшива. Великое искусство — какъ разъ то самое, которому научиться никогда не было и никогда не будетъ возможности; это прежде всего и болѣе всего — вы-

конецъ, благополучно начались, художникъ знаетъ, что онѣ должны изгибаться внизъ и вверхъ, и наобумъ заставляетъ ихъ изгибаться. Всякая форма должна имѣть контрастъ, и потому одну вѣтку онъ заставляетъ идти внизъ, а другія три кверху. Эти три поднятыя вѣтки не могутъ подниматься, не встрѣчаясь другъ съ другомъ, и потому двѣ изъ нихъ онъ перекрещиваетъ. Также, думаетъ онъ, не дурно будетъ внести нѣкоторое разнообразіе въ ихъ характеръ; и вотъ нагнутую вѣтку дѣлаетъ граціозной и гибкой, а изъ двухъ скрещенныхъ одну переламываетъ и оставляетъ только обломокъ. То же самое повторяется среди сложныхъ, болѣе мелкихъ вѣтокъ, и, наконецъ, дойдя до самыхъ маленькихъ, онъ считаетъ, что о нихъ не стоитъ ужъ очень заботиться, и какъ попало, случайно, рисуетъ ихъ.

Когда дѣло доходитъ до листвы, — листва, какъ должно, слѣдуетъ направленію роста дерева; всѣ оконечности граціозны, но, къ ужасу своему, художникъ замѣчаетъ, что всѣ онѣ одинаковы, и принужденъ совершенно испортить нѣкоторыя, чтобы получить разнообразіе. Однако эта порча не ведетъ къ объединенію и каждая вѣтка упрямо торчитъ отдѣльно. Онъ утѣшаетъ себя мыслью, что неестественно было бы имъ всѣмъ быть одинаково красивыми.

Я предполагаю, что въ теченіе всего этого процесса онъ могъ руководиться своими воспоминаніями и представленіями о природѣ для изображенія каждаго отдѣльнаго предмета; что всѣ эти подробности, цвѣтъ, изломы, впадины на вѣткахъ и т. д., все это онъ или черпалъ изъ своей памяти или основывалъ на точномъ знаніи дерева. Допуская это, я, однако, допускаю гораздо болѣе, чѣмъ обыкновенно бываетъ въ такихъ случаяхъ Что же касается до комбинированія всѣхъ отдѣльныхъ элементовъ, очевидно, что съ начала до конца якоремъ спасенія были для него правила, а свобода была его бѣдствіемъ. Онъ принужденъ былъ работать наобумъ, руководиться только чувствомъ каждый разъ, какъ приходилось дѣйствовать самостоятельно. Одно только было ясно для него съ начала до конца,—то, что онъ долженъ, и то, чего онъ не долженъ дѣлать. Онъ шелъ какъ пьяный по широкой дорогѣ; ограды направляли его путь; чѣмъ шире былъ путь между оградами, тѣмъ труднѣе ему было подвигаться.

Пріемы художника, одареннаго воображеніемъ, діаметрально противоположны. Онъ не признаетъ никакихъ законовъ, не подчиняется никакимъ ограниченіямъ и разрушаетъ всѣ ограды. Нѣтъ ничего въ предѣлахъ физической возможности, чего бы онъ не осмѣ-

лился сдѣлать, и ничего, что бы онъ считалъ необходимымъ. Законы природы извѣстны ему; онъ не стѣсняется ими, они составляютъ часть его самого. Всѣ другіе законы и ограниченія онъ ни въ грошъ не ставитъ; путь его лежитъ чрезъ пустую равнину, гдѣ нѣтъ дороги. Но съ самаго начала онъ видитъ свою цѣль по ту сторону пустыря и прямо идетъ къ ней, ни на минуту не упуская ее изъ виду и ни на шагъ не сбиваясь съ дороги. Ничто не остановитъ его, ничто не заставитъ свернуть въ сторону; взоръ его быстрѣе и пронзительнѣе взора сокола или рыси. Съ первой минуты онъ уже видѣлъ свое дерево со стволомъ, вѣтвями, листвою и всѣмъ остальнымъ, и не только дерево, а также и небо позади его; не только это дерево и небо, а также и всѣ главныя черты картины. Какая сила мгновеннаго выбора и сочетанія дѣйствуетъ тутъ, объяснить невозможно, но она дѣйствуетъ несомнѣнно. Это покажетъ и докажетъ слѣдующій опытъ: разсмотримъ дерево художника, не имѣющаго воображенія; если мы отнимемъ отъ него часть или части, остальное, конечно, пострадаетъ, явится пустое мѣсто, требующее заполненія, и дерево лишится надлежащаго развитія; однако, оставшіяся части сохранятъ свое прежнее достоинство и значеніе. Онѣ имѣютъ цѣну сами по

себѣ, помимо всего остальнаго; каждый стебель—прекрасный стебель, или, по крайней мѣрѣ, все такой же прекрасный, какимъ былъ до уничтоженія остальнаго. Но если мы тотъ же самый экспериментъ повторимъ надъ работой художника съ воображеніемъ, если обломимъ хотя малѣйшую вѣтку его дерева, все рушится и разлетится прахомъ. Не останется ничего. Все сразу умретъ и застынетъ.

Изъ исторіи искусства.

ГРЕЧЕСКОЕ ИСКУССТВО.—Греческое искусство въ концѣ концовъ надоѣдаетъ вамъ. Признайтесь, что оно вамъ надоѣдаетъ: вы постоянно стараетесь найти въ немъ то, чего въ немъ нѣтъ, но что вы каждый день можете видѣть въ окружающей дѣйствительности, что радуетъ и должно радовать васъ. Греческая раса вовсе не обладала какой-нибудь изъ ряда выходящей красотой, она отличалась только общей, здоровой законченностью формы. Греки могли быть и были одарены физической красотой, поскольку они были одарены красотой духовной (если вникнуть въ этотъ вопросъ, то непремѣнно увидишь, что тѣло не болѣе какъ видимая душа). Греки, правда, были очень хорошими людьми; они были даже гораздо лучше, чѣмъ принято думать, и гораздо лучше, чѣмъ многіе изъ насъ; но между людьми теперь живущими попадаются

такіе, которые гораздо лучше самаго хорошаго грека и гораздо красивѣе самаго красиваго.

Въ чемъ же, собственно, заключается заслуга греческаго искусства, дѣлающая его образцовымъ въ вашихъ глазахъ? Не въ томъ, что оно красиво, а въ томъ, что оно совершенно. Оно исполняетъ все, къ чему стремится и все исполняетъ хорошо. Чѣмъ ближе вы познакомитесь съ природою искусства вообще, тѣмъ удивительнѣе покажутся вамъ законы само-ограниченья, управлявшіе греческимъ искусствомъ: миръ душевный былъ въ немъ; оно довольствовалось простой задачей, ставило себѣ немногія цѣли, исключительно стремилось къ нимъ и достигало ихъ. Все это очень полезно для вашего воспитанія, какъ противодѣйствіе дикимъ корчамъ и отчаяннымъ попыткамъ схватить мѣсяцъ съ неба, борьбѣ съ вѣтряными мельницами, мукамъ глазъ и пальцевъ и общему стремленію вить веревки изъ своей души, всему, что составляетъ идеальное существованіе современнаго художника.

Замѣтьте также, что греки вполнѣ мастера того дѣла, за которое взялись. Они не пытаются захватить не свойственныя имъ, чуждыя силы и не злоупотребляютъ своими. Никогда не начинаютъ писать раньше, чѣмъ на-

учатся рисовать, не начинаютъ съ мускуловъ тамъ, гдѣ нѣтъ еще костей, и не воображаютъ, что найдутъ какія бы то ни было кости въ своемъ внутреннемъ чувствѣ. Главныя достоинства грековъ—искренность и чистота побужденія, здравый смыслъ и строгость правилъ, сила, которая является слѣдствіемъ всего этого, и прелесть, которая неизбѣжно сопровождаетъ эту силу [1]).

Произведенія такого искусства, конечно, слѣдуетъ посмотрѣть и полезно подумать о нихъ, даже и въ наши дни. Посмотрѣть иногда, но не смотрѣть постоянно и отнюдь не подражать имъ. Вы не греки, а англичане,

---

[1]) Тѣ признаки, которыми, по мнѣнію Рескина, отличаются величайшія произведенія искусства, нашли полное выраженіе въ греческой скульптурѣ: строгость выработки, безмятежная ясность, отсутствіе страсти, порока и страданія въ области изображаемаго, полная неподвижность или умѣренное движеніе. Прибавимъ къ этому, что красота линій самихъ по себѣ, помимо всякаго содержанія и совершенно независимо отъ него, доведена у грековъ до совершенства, до сихъ поръ никѣмъ еще не достигнутаго. Она даетъ зрителю одно изъ самыхъ необъяснимыхъ, но и самыхъ сильныхъ духовныхъ наслажденій, на какія способна природа человѣческая. Эта красота, мелодія пластическихъ искусствъ, обязана своимъ существованіемъ исключительно и всецѣло творчеству художника; въ природѣ она встрѣчается только отрывочными намеками. *Перев.*

плохи ли, хороши ли, вы можете сдѣлать какъ слѣдуетъ только то, что подскажетъ ваше англійское сердце, чему научитъ родная природа. Все остальное, какъ бы прекрасно оно ни было само по себѣ, недоступно для васъ. Всякое истинное искусство,—живая рѣчь собственнаго своего народа въ собственное свое время.

ВИЗАНТІИЦЫ.—Глупые современные критики видятъ въ византійской школѣ только варварство, которое нужно побѣдить и забыть. Но школа эта передала художникамъ тринадцатаго вѣка законы, руководившіе Фидіемъ, и символы, любимые Гомеромъ. Въ стремленіи понять и выразить Элевзинскую божественность византійскаго преданія развивались тѣ методы и привычки художественнаго изученія, которые придавали изящество работѣ самаго простого ремесленника и служили для художника лучшею школой, чѣмъ какое бы то ни было книжное образованіе.

САКСЫ.—Чѣмъ болѣе я объ этомъ думаю, тѣмъ болѣе мнѣ кажется удивительнымъ, что роскошь Рима и его искусство, какъ подражательное, такъ и строительное, не производили никакого впечатлѣнія ни на саксовъ, ни на какую другую здоровую сѣверную расу. Саксы не строятъ ни водопроводовъ, ни ам-

фитеатровъ, не прокладываютъ дорогъ въ подражаніе Риму, не завидуютъ его низкимъ забавамъ; его утонченное реалистическое искусство, повидимому, не привлекаетъ ихъ. Для пониманія красотъ совершенной скульптуры надо, какъ я думаю, имѣть болѣе умственнаго развитія, а уроженцы сѣвера въ этомъ отношеніи были похожи на дѣтей: они любили выражать свои мысли по-своему, не заботясь о томъ, что думаютъ взрослые, не пытаясь подражать тому, что казалось имъ слишкомъ труднымъ для подражанія. Можно, по крайней мѣрѣ, сказать навѣрное, что, по той или другой причинѣ, стороны жизни стараго Рима, особенно занимающія теперь нашихъ парижскихъ и лондонскихъ художниковъ, были совершенно непривлекательны и безвредны для сакса. Между тѣмъ, непосредственное ученіе грековъ и яркій декоративный стиль въ искусствѣ византійской имперіи воспринимались имъ совершенно свободно; они одни говорили его воображенію о славѣ царства небеснаго, обѣщанной христіанствомъ. Какъ саксамъ, такъ и лонгобардамъ св. Григорій принесъ въ даръ золотые и серебряные сосуды, драгоцѣнные камни, прекрасно написанныя книги и музыку; но всѣ эти прекрасныя вещи употреблялись не ради удовольствія въ этой жизни, а какъ символы жизни буду-

щей. Въ рисункахъ саксонскихъ рукописей, гдѣ характеръ народа выражается яснѣе, чѣмъ въ какихъ-либо другихъ остаткахъ его существованія, мы видимъ попытки выразить самостоятельно и внушить другимъ реальное представленіе о священномъ событіи, возвѣщенномъ саксонскому народу. Рисунки эти отличаются отъ рисунковъ прежнихъ архаическихъ школъ очевиднымъ соотношеніемъ съ воображаемою дѣйствительностью. Раньше всякое архаическое искусство было символично и декоративно, а не реалистично. Борьба Геракла съ Гидрой, на греческой вазѣ, не изображеніе самой борьбы, а только знакъ, что она была, и, рисуя этотъ знакъ, горшечникъ исключительно думалъ объ отношеніи линій къ выпуклостямъ горшка и не забывалъ, что нужно миновать ручку. Но саксонскій монахъ исчерчиваетъ всю страницу рукописи разнообразными сценами, поясняющими его представленіе о паденіи ангеловъ или объ искушеніи Христа; очевидно, душа его была переполнена неизъяснимыхъ видѣній, и онъ жаждалъ передать и иллюстрировать все, что видѣлъ и чувствовалъ.

Саксы, эти пахари песковъ и моря, поклонявшіеся богинѣ красоты и справедливости, съ красною розой на знамени въ видѣ лучшаго своего дара, съ вѣсами вмѣсто меча въ

правой рукѣ, въ знакъ справедливаго, незлобнаго суда, съ орудіемъ возмездія въ лѣвой,—кажутся мнѣ самыми глубокомысленными существами тогдашняго населеннаго міра. Они нимало не походили на вендовъ, хотя такъ же, какъ венды, отличались упорствомъ въ бою; семь разъ разбивалъ ихъ Карлъ Великій, и семь разъ они поднимались снова, пока сама смерть не смирила ихъ; побужденіе, руководившее ими, не имѣло, однако, ничего общаго съ вашей Джонъ-Буллевской замашкой «не терпѣть никакого вмѣшательства въ свои сужденія и религію». Наоборотъ, они были чрезвычайно податливы и кротки, радостно благоговѣйны; съ благодарностью тотчасъ принимали отъ чужеземца всякое наставленіе, всякій новый болѣе вѣрный взглядъ на дѣла человѣческія и божественныя.

НОРМАННЫ.—Не много думая о себѣ и о своихъ способностяхъ, норманны принялись самымъ лучшимъ практическимъ способомъ воздвигать неприступныя крѣпости и превосходные храмы; но въ постройкѣ храма отвлеченный интересъ руководилъ ими не болѣе, чѣмъ въ постройкѣ батальона. Въ принятой религіи они цѣнили не обѣтованія и не чувства, которыя она выражала, а только непосредственное ея вліяніе на государственное устройство.

Насколько я понимаю, это были люди въ высшей степени «отъ міра сего», стремившіеся устроить его какъ можно лучше и сдѣлать въ немъ какъ можно больше; люди дѣла, съ начала до конца, они никогда не останавливались, не мѣнялись, не отступали, не забѣгали впередъ; единственною заботой ихъ былъ квадратъ батальона ἄνευ φόγου въ боевомъ строю, хлѣбъ насущный и монастырь. Воины по преимуществу, они научились замыкать и связывать камни для того, чтобы камни эти могли противостоять таранамъ и метательнымъ снарядамъ, отдали предпочтеніе чистой формѣ круглой арки не за красоту ея, а за равномѣрное распредѣленіе тяжести.

Я только что сказалъ, что они преимущественно цѣнили религію за порядокъ, вносимый ею въ мірскія дѣла; нужно замѣтить, что въ этомъ отношеніи они составляютъ прямую противоположность съ современными вѣрующими, или считающими себя за таковыхъ; можно, къ сожалѣнію, навѣрное сказать, что эти послѣдніе смотрятъ на религію скорѣе съ точки зрѣнія своего благополучія въ будущемъ, чѣмъ исполненія обязанностей въ настоящемъ, а потому постоянно нарушаютъ прямыя ея повелѣнія и легко находятъ себѣ въ этомъ оправданіе. Между тѣмъ норманнъ, бодрый духомъ, крѣпкій тѣломъ и во-

лей, нося въ душѣ непреодолимую жажду дѣятельности и очутившись среди невообразимой всеобщей путаницы, сейчасъ же принимаетъ къ свѣдѣнію всѣ изреченія Библіи, повелѣвающія Дѣйствовать и Править; всѣми силами души и тѣла онъ становится слугою,—неотесаннымъ и грубымъ слугою,—воиномъ и рыцаремъ Божіимъ; конечно, при опредѣленіи спеціальнаго рода требуемыхъ отъ него услугъ, неизбѣжны недоразумѣнія. Норманнъ думаетъ, однако, что если Богъ создалъ его воиномъ душою и тѣломъ, то, вѣроятно, предназначилъ его для войны, и потому считаетъ своимъ долгомъ насильственно распространять по всему міру христіанскую вѣру и дѣла, по мѣрѣ своего разумѣнія. Имъ руководитъ не одно магометанское негодованіе противъ духовнаго грѣха, а здоровое и честное отвращеніе къ грѣху матеріальному и рѣшимость искоренить этотъ грѣхъ, даже если бъ онъ встрѣтился среди духовныхъ лицъ, внушавшихъ ему полнѣйшее благоговѣніе своимъ священнымъ саномъ.

Я недостаточно свѣдущъ въ генеалогіи британской націи, чтобы рѣшить, насколько она обязана своей воинской доблестью норманнскимъ и анжуйскимъ предкамъ. Но могу навѣрное сказать, что норманны, силой и убѣжденіемъ распространявшіе конституціонный

порядокъ и личную доблесть среди покоренныхъ народовъ, не пытались сначала соперничать съ ними въ области изящныхъ искусствъ. Они пользовались услугами греческихъ и саксонскихъ скульпторовъ, которыхъ обратили въ рабовъ или наемниковъ, унижая ихъ достоинство и охлаждая вдохновеніе рабскимъ, въ лучшемъ случаѣ наемнымъ трудомъ.

ВЕНЕЦІАНЦЫ.—Греческое искусство придавало первенствующее значеніе настоящей жизни; въ этомъ все его величіе и вся его слабость. Такое отношеніе выражалось иногда Анакреоновскимъ настроеніемъ—Τί Πλειάδεσσι κἀμοί, «что мнѣ за дѣло до Плеядъ?», иногда мужественной покорностью судьбѣ; но владычество грековъ не переходило за предѣлы этого міра.

Искусство флорентинцевъ, наоборотъ, носило характеръ преимущественно христіанскій, аскетическій; оно ожидало лучшей жизни и было совершенно враждебно настроенію грековъ; какъ только греческій элементъ проникъ въ него,—онъ его уничтожилъ. Между ними былъ полный разладъ. Флорентинская школа также не могла дать и пейзажей. Она относилась съ презрѣніемъ къ скалѣ, дереву и самому воздуху, которымъ дышала, порываясь дышать воздухомъ рая.

Тѣ же задачи вначалѣ занимали венеціанцевъ, тѣ же ограниченія существовали и у нихъ. Эти задачи и ограниченія благотворны въ младенчествѣ искусства. Небесныя цѣли и строгій уставъ для ребенка; земной трудъ и полная свобода для взрослаго.

Венеціанцы, повторяю, начали съ аскетизма; но любовь къ плотнымъ и сильнымъ краскамъ всегда отличала ихъ отъ другихъ религіозныхъ живописцевъ. Изъ всѣхъ святыхъ они предпочитали кардиналовъ, потому что у кардиналовъ были красныя шляпы; всѣ ихъ пустынники загорѣли великолѣпнымъ рыжезолотистымъ тономъ.

Въ отличіе отъ пизанцевъ, не было никакой мареммы между ними и моремъ; въ отличіе отъ римлянъ, они постоянно ссорились съ папой; въ отличіе отъ флорентинцевъ, у нихъ не было садовъ.

У нихъ былъ садъ совсѣмъ иного рода, садъ глубоко изрытый бороздами; тамъ цвѣли бѣлыя гирлянды безплодныхъ цвѣтовъ, тамъ была вѣчная весна, не смолкая пѣли дикія, бездомныя птицы. И не было никакой мареммы между венеціанцами и ихъ садомъ. На судьбу Пизы, вѣроятно, повліяли тѣ десять миль болота и ядовитыхъ испареній, которыя отдѣляютъ ее отъ морского берега. Слишкомъ сильнымъ зноемъ дышали на Геную раска-

ленныя Апеннины; энергія ея имѣла характеръ лихорадочный; но у венеціанца былъ просторъ далекаго горизонта, соленый вѣтеръ съ моря, песчаный берегъ Лидо, берегъ отлогій и плоскій, окаймленный по временамъ широкой полосой валовъ, вздымаемыхъ вѣтромъ трамонтано; и море и песокъ превращались тогда въ одну бушующую, желтую, грохочущую пустыню.

Венеціанцы, какъ уже сказано, всегда ссорились съ папой. Религіозную свободу, какъ и тѣлесную крѣпость, они получили отъ моря. Извѣстно, что люди, проводящіе жизнь на палубѣ корабля, неизбѣжно теряютъ вѣру въ установленныя, опредѣленныя религіозныя формы. Морякъ можетъ быть грубо суевѣренъ, но суевѣріе его выразится въ амулетахъ и предзнаменованіяхъ и не будетъ приведено въ систему. Если онъ хочетъ молиться, то долженъ привыкнуть молиться какъ попало и гдѣ попало. Ни ладанъ, ни свѣчи неудобно тащить на гротъ-марсъ, и ему становится ясно, что, въ сущности, обѣдня на гротъ-марсѣ можетъ обойтись и безъ этихъ принадлежностей; какой бы ни былъ праздникъ,— все-таки приходится ставить паруса и гнуть канаты, и въ концѣ концовъ изъ этого не выходитъ ничего дурного. Отпустить грѣхи можетъ только буря, но она отпуститъ ихъ

безповоротно и быстро, не дожидаясь исповѣди.

Такимъ образомъ, наши религіозныя понятія дѣлаются смутны, но вѣрованія пріобрѣтаютъ силу; въ концѣ концовъ мы замѣчаемъ, что папа далеко по ту сторону Апеннинъ, и что если онъ и можетъ продать индульгенцію, то ни за какія деньги не можетъ продать попутный вѣтеръ. Богъ и море всегда съ нами; на нихъ мы должны возложить упованіе и принимать то, что они посылаютъ намъ.

Далѣе. Жизнь на морѣ не допускаетъ болѣзненной чувствительности. Сцилла и Харибда совершенно противятся всякой мечтательности. Клянусь псами и бездной, тутъ не до мечтаній! Главное, что требуется, это— присутствіе духа. Ни любовь, ни поэзія, ни благочестіе никогда не должны поглощать насъ въ ущербъ нашему проворству и находчивости. Позволительно мечтать и забывать время подъ цвѣтущими апельсиновыми деревьями и тѣнистыми кипарисами прекраснаго Валь д'Арно, но по бушующимъ дорогамъ Адріатическаго моря нельзя бродить беззаботно; мы должны быть настороже день и ночь; суровая необходимость научитъ насъ многому, научитъ смиренной и черной работѣ.

Флорентинцу довольно, если онъ умѣетъ дѣйствовать мечомъ и ѣздить верхомъ. Вене-

ціанецъ также долженъ искусно владѣть оружіемъ, тѣмъ болѣе, что почва, на которой онъ сражается, не отличается твердостью; но, кромѣ того, ему нужно умѣть дѣлать почти все, что возможно сдѣлать руками человѣческими; рули, реи, канаты,—все это требуетъ познаній и сноровки чернорабочаго, не только отъ матросовъ, но и отъ капитана корабля. Вколачивать гвозди, найтовать бревна для стеньгъ, брать рифы паруса—тяжелая работа для барскихъ рукъ, но все-таки приходится иногда ее дѣлать и, подъ страхомъ смерти, дѣлать хорошо.

Такія условія жизни не только искореняютъ мелочную гордость, но замѣняютъ ее благородною гордостью силы, и умѣряютъ, и очищаютъ, и даютъ исходъ горячему италіанскому темпераменту, дѣлаютъ человѣка во всѣхъ отношеніяхъ крупнѣе, спокойнѣе и счастливѣе. Они развиваютъ въ немъ, кромѣ того, величайшее и всестороннее уваженіе къ человѣческому тѣлу, къ тѣмъ его членамъ, которые завѣдуютъ физической дѣятельностью, не менѣе чѣмъ къ тѣмъ, которые завѣдуютъ дѣятельностью духовной. Дипломатическая тонкость и краснорѣчіе, безспорно, вещи хорошія, и венеціанцы могутъ при случаѣ блеснуть тѣмъ и другимъ, но верхъ всякаго искусства—во-время поставить руль, а для этого

нуженъ не языкъ, а глаза и руки. Уваженіе къ тѣлу вообще заставляетъ моряка предпочитать массивную красоту всякому другому роду красоты. Среди розъ и цвѣтущихъ апельсиновъ, въ трепещущей тѣни виноградниковъ, жители твердой земли могутъ восхищаться блѣдными лицами, тонкими бровями и причудливыми уборами волосъ. Размашистое великолѣпіе моря научаетъ любить красоту другого рода, красоту широкой груди, бровей прямыхъ, какъ горизонтъ, плечъ и бедръ могучихъ, какъ волны, поступи скользящей, какъ пѣна,—красоту, которая какъ морской закатъ, утопаетъ въ золотистомъ облакѣ волосъ.

ВЕНЕЦІАНСКОЕ ИСКУССТВО.—Ни полей, ни луговъ не было у венеціанца, онъ былъ равнодушенъ къ нимъ. Въ ущербъ себѣ свободный отъ здороваго земледѣльческаго труда, онъ не зналъ многихъ красотъ и чудесъ природы, прелесть естественной смѣны временъ года была чужда ему. Подъ его окномъ не щебетала ласточка, она не гнѣздилась подъ его золотою кровлей, взывая къ его милосердію; ничто не говорило ему о радостяхъ бѣдняка; суровый призракъ бѣдности никогда не возникалъ передъ нимъ и не открывалъ ему тонкой прелести и достоинства убогой доли.

Онъ нс былъ способенъ, подобно аѳиня-

нину, смиренно размышлять о праотцѣ кузнечика; не возносилъ благодарности за урожай оливокъ, не зналъ дѣтской любви къ фигамъ; что фиги, что репейникъ—было для него безразлично; роскошный венеціанскій пиръ не нуждался въ ложкахъ изъ фиговаго дерева. Драмы изъ птичьей жизни, изъ жизни осъ и лягушекъ не могли бы затронуть высокомѣрной венеціанской фантазіи, щебетанье и жужжанье не достигало слуха, привыкшаго къ суровой рѣчи воиновъ, искушенныхъ въ бою, да къ прибою молчаливыхъ волнъ.

Простыя радости были чужды венеціанцу. Онъ зналъ только могущество и пышность, торжественныя сношенія съ царственными, красивыми представителями человѣческаго рода, гордыя мысли и роскошныя забавы, вѣнчанную чувственность и облагороженные инстинкты. Невинныя, святыя, дѣтскія, будничныя радости были ему неизвѣстны. Полевыя работы изгнаны, почти безъ исключеній, какъ изъ классическаго, такъ и изъ Тиціановскаго пейзажа. Есть у венеціанцевъ одинъ бойко начерченный пейзажъ, съ великолѣпнымъ вспаханнымъ полемъ на первомъ планѣ, но это только причуда художника. Никакихъ признаковъ земледѣлія не видно въ обычномъ венеціанскомъ пейзажѣ, на заднемъ планѣ картины. Довольно часто попадается тамъ па-

стухъ со своимъ стадомъ, иногда женщина за прялкой; уютныхъ деревушекъ, хлѣбныхъ нивъ, размежеванныхъ полей не встрѣчается вовсе. Въ многочисленныхъ рисункахъ и гравюрахъ венеціанской школы и другихъ близкихъ ей школъ часто попадается изображеніе водяной мельницы, еще чаще—рѣки, и всего чаще — моря. Преобладающій мотивъ всѣхъ большихъ картинъ, какія я видѣлъ,—гористая мѣстность, дикій, красивый лѣсъ, клубящіяся или горизонтальныя тучи. Горы—темно-синія, тучи—всегда тяжелыя, золотистыя или нѣжно-сѣрыя; освѣщеніе ясное, глубокое, меланхолическое; рисунокъ листвы не сложенъ и не граціозенъ, въ ней мало просвѣтовъ, написана она размашисто и такъ же, какъ и тучи, дѣлится большею частью на горизонтальныя партіи; стволы деревьевъ извилисты; почва камениста, довольно однообразно изрыта и заросла дикой, густо-зеленой травой, въ которой мѣстами проглядываютъ бѣлые или синіе, изрѣдка желтые и еще рѣже красные цвѣты.

Такіе героическіе пейзажи населялись существами высшаго порядка. Вотъ направленіе, которому венеціанская школа обязана своимъ первенствующимъ положеніемъ среди другихъ школъ.

Дольше всѣхъ она сохранила вѣру. Несмотря на постоянныя ссоры съ папой, о которыхъ

мы говорили ранѣе, религіозныя вѣрованія венеціанца отличались необыкновенною искренностью. Люди, относившіеся къ Мадоннѣ съ меньшей вѣрой, относились къ папѣ съ большимъ подобострастіемъ. Но римско-католическая религія въ Венеціи вплоть до Тинторетто исповѣдывалась чистосердечно и горячо; хотя религіозное чувство уживалось со многимъ, что кажется намъ преступнымъ и нелѣпымъ, но само по себѣ оно было несомнѣнно искренно.

При видѣ одной изъ роскошно-чувственныхъ картинъ Тиціана можно подумать, что онъ былъ сенсуалистомъ, точно такъ же какъ можно подумать, что Веронезъ былъ человѣкомъ невѣрующимъ, глядя на его «Бракъ въ Канѣ Галилейской», изображенный исключительно съ точки зрѣнія мірского великолѣпія. И то и другое будетъ совершенно ошибочно; выкиньте изъ головы подобныя мысли и помните: никогда дурное дерево не приноситъ хорошаго плода, — хорошаго въ какомъ бы то ни было смыслѣ, даже въ смыслѣ чувственности. Это правило поможетъ вамъ выпутаться изъ многихъ лабиринтовъ, какъ въ живописи, такъ и въ жизни.

ТИЦІАНЪ.—Ни объ одномъ изъ художниковъ заурядный любитель не говоритъ такъ

часто, какъ о Тиціанѣ, и нѣтъ ни одного художника, котораго бы меньше понимали. Правда, колоритъ его отличается необыкновенной красотою, но, какъ колористъ, Бонифаціо не уступаетъ ему. Превосходство Тиціана надъ всѣми остальными венеціанцами, кромѣ Тинторетто и Веронеза, заключается въ непоколебимой правдивости его портретовъ, въ мастерскомъ пониманіи природы камня, дерева, человѣка и всего, что попадалось ему подъ руку; поэтому тотъ зритель, въ которомъ нѣтъ соотвѣтствующаго пониманія, не оцѣнитъ величія Тиціановскихъ произведеній, оно будетъ для него чуждо и мертво. Есть только одинъ способъ правильно видѣть вещи, — нужно видѣть въ нихъ все; не выбирать, не сосредоточивать вниманіе на какихъ-нибудь отдѣльныхъ чертахъ, соотвѣтствующихъ нашимъ личнымъ особенностямъ. Когда Тиціанъ или Тинторетто смотрятъ на человѣка, они сразу видятъ всѣ его свойства, внутреннія и внѣшнія; его форму, цвѣтъ, страсть и мысль, его святость и красоту, его плоть и кровь и духовныя способности; и грація, и сила, и мягкость, и всѣ другія качества воспринимаются ими вполнѣ, такъ что всякій, обладающій болѣе узкимъ пониманіемъ, глядя на ихъ произведенія, найдетъ въ нихъ то, что наиболѣе приходится ему по вкусу. Че-

ловѣкъ чувственный найдетъ у Тиціана чувственность; мыслитель — мысль; святой — святость; колористъ—цвѣтъ; анатомъ—форму; и все-таки картина никогда не будетъ популярна въ полномъ смыслѣ слова, такъ какъ никто изъ болѣе или менѣе одностороннихъ зрителей не найдетъ въ ней того обособленія и подчеркиванья излюбленныхъ имъ свойствъ, которое одно могло бы удовлетворить его; эти свойства ограничены присутствіемъ другихъ, удовлетворяющихъ другимъ потребностямъ. Такимъ образомъ, человѣкъ чувственный предпочтетъ Тиціану Корреджіо, такъ какъ Тиціанъ недостаточно чувственъ для него; поклонникъ формы предпочтетъ ему Леонардо, такъ какъ у Тиціана слишкомъ мало опредѣленности; человѣкъ религіозный предпочтетъ ему Рафаэля, такъ какъ у Рафаэля больше чистоты; для свѣтскаго человѣка Тиціанъ недостаточно благовоспитанъ; онъ предпочтетъ Ванъ-Дика; для того, кто ищетъ живописнаго эффекта — Рембрандтъ сильнѣе. И Корреджіо, и Ванъ-Дикъ, и Рембрандтъ, каждый изъ нихъ, имѣетъ свой отдѣльный кружокъ почитателей. Всѣ трое— великіе художники, но все же художники не первоклассные; а на дѣлѣ оказывается, что Ванъ-Дикъ популяренъ и Рембрандтъ популяренъ, а Тиціана никто не любитъ въ глу-

бинѣ души. Тѣмъ не менѣе вокругъ его имени стоитъ несмолкаемый смутный гулъ; это голоса великихъ людей, единодушно признавшихъ его превосходство надъ собою; преклонивъ колѣни, они долго созерцали его и поняли, что въ сдержанной гармоніи его силъ каждое отдѣльное уравновѣшенное свойство выражено сильнѣе, чѣмъ то же свойство выражается кѣмъ-либо изъ второстепенныхъ художниковъ, избравшихъ его исключительно своею задачей; нѣжность его тоньше нѣжности Корреджіо; чистота выше чистоты Леонардо, сила больше силы Рембрандта, святость божественнѣе святости самого Рафаэля.

СЕМЕЙСТВО ВЕРОНЕЗА, НАПИСАННОЕ ИМЪ САМИМЪ.—Онъ хочетъ изобразить свою семью въ счастіи и почетѣ. Быть представленнымъ Мадоннѣ—величайшее счастіе и самая высокая честь, какую онъ можетъ себѣ вообразить,—и вотъ три добродѣтели—Вѣра, Надежда и Милосердіе представляютъ Мадоннѣ семейство Веронеза. Мадонна стоитъ въ такомъ же углубленіи между двумя мраморными столбами, какіе теперь можно видѣть въ любомъ старинномъ барскомъ домѣ въ Венеціи. Маленькаго Христа она поставила на балюстраду передъ собой. По бокамъ ея св. Іоаннъ Креститель и св. Іеронимъ. Груп-

па эта занимаетъ лѣвую сторону картины. Мраморные столбы, которые зритель видитъ вкось, отдѣляютъ Мадонну отъ Добродѣтелей, жены и дѣтей Веронеза. Самъ онъ стоитъ немного поодаль, сложивъ руки въ молитвѣ. Впереди на колѣняхъ его жена, мощная, пожилая венеціанка. Она воспитала дѣтей въ страхѣ Божіемъ, не боится встрѣтить взоръ Богородицы и пристально смотритъ на нее; величавая голова и кроткое, спокойное лицо выдѣляются рѣзкой тѣнью на свѣтломъ фонѣ одежды Вѣры, ея хранительницы и подруги, стоящей рядомъ. Пожалуй, на первый взглядъ, эта Вѣра нѣсколько разочаровываетъ зрителя; въ лицѣ ея нѣтъ ни восторженности, ни утонченности. Веронезъ зналъ, что Вѣрѣ чаще приходится сопровождать людей простыхъ и нищихъ духомъ, чѣмъ умныхъ и утонченныхъ, и потому онъ не настаивалъ на интеллектуальности ея лица и на ея принадлежности къ высшему обществу. Она отличается только чистотой, матовой бѣлизною одежды, нѣжными руками, легкими кудрями золотистыхъ волосъ, ниспадающихъ на грудь; одежда на груди ея образуетъ нѣчто въ родѣ щита— щита вѣры. Немного позади стоитъ Надежда, и эту Надежду едва ли кто-нибудь узнаетъ, такъ какъ ее принято изображать молодой и веселой. Веронезъ зналъ лучше. Надежда мо-

лодости не основательна; она смывается бурей слезъ; но Надежда Веронеза—старуха, увѣрена въ себѣ и останется, когда пройдетъ все остальное. «Страданіе порождаетъ терпѣніе, а терпѣніе—опытъ, а опытъ—надежду»; и этой надежды не устыдятся.

На головѣ ея черное покрывало.

Тутъ же на первомъ планѣ стоитъ Милосердіе, въ красномъ платьѣ съ широкими рукавами. Это чернорабочая служанка; у нея маленькая голова, не особенно склонная къ размышленію, добрые глаза, причудливая прическа и пухлыя, румяныя прекрасныя губы. И тутъ она не осталась безъ дѣла,—племянникъ Веронеза, повидимому, не рѣшается подойти; онъ смиренно, въ смущеніи смотритъ на Мадонну; можетъ быть, прежнее поведеніе его не было вполнѣ безупречно. Вѣра впереди его слегка протягиваетъ ему назадъ свою маленькую бѣлую руку и концами пальцевъ дотрогивается до его пальцевъ; но Милосердіе крѣпко схватило его за руку сзади и готово толкнуть впередъ, если онъ будетъ упираться.

Впереди матери стоятъ на колѣняхъ двое старшихъ дѣтей,—дѣвушка лѣтъ шестнадцати и мальчикъ на годъ или на два моложе. Оба они преисполнены восторгомъ, особенно мальчикъ. Ближе къ намъ, налѣво, еще ребенокъ моложе; это черноглазый, полный жизни

мальчуганъ лѣтъ девяти, очевидно любимецъ отца, такъ какъ Веронезъ помѣстилъ его въ яркомъ свѣтѣ на первомъ планѣ и одѣлъ въ нарядную бѣлую шелковую рубашку съ черными полосами, чтобы всякому во вѣки вѣковъ онъ бросался въ глаза. Онъ немного сконфузился при представленіи Мадоннѣ, покраснѣлъ и забрался за колонну, но зорко выпучилъ свои черные глазенки, очевидно только что собравшись съ духомъ, чтобы заглянуть на нее и убѣдиться, добрая ли она. Ребенокъ еще моложе, должно быть, лѣтъ шести, испугался не на шутку, подбѣжалъ къ матери и уцѣпился за ея платье. Она инстинктивнымъ, превосходно переданнымъ движеніемъ прикрываетъ и обнимаетъ его правой рукой, не спуская глазъ съ Богородицы. Самый меньшой ребенокъ, которому на видъ года три, ничего не боится и не интересуется происходящимъ; вся эта церемонія кажется ему скучной, и онъ хочетъ заставить собаку поиграть съ собой; собака—одинъ изъ тѣхъ кудрявыхъ, мохнатыхъ звѣрковъ съ короткими носами, которыхъ любили всѣ венеціанскія дамы; въ настоящую минуту она не расположена играть. Это послѣднее звено въ цѣпи понижающагося уровня чувства; собака смотритъ на дѣло по-собачьи. Во-первыхъ, она не понимаетъ, какимъ образомъ Мадонна могла проникнуть

въ домъ; во-вторыхъ, не понимаетъ, какъ Мадоннѣ позволяютъ тутъ оставаться, тревожить всю семью и отвлекать всеобщее вниманіе отъ ея собачьей милости. Собака обидѣлась и уходитъ...

Во всей остальной Италіи религія сдѣлалась абстракціей и теоретически противополагалась мірской жизни; поэтому флорентинскіе и умбрійскіе художники обыкновенно отдѣляли своихъ святыхъ отъ живыхъ людей. Они любили уноситься воображеніемъ въ сферу духовнаго совершенства, любили райскія обители и сборища праведниковъ, встрѣчи мучениковъ во славѣ, мадоннъ въ кругахъ изъ ангеловъ. Если кое-гдѣ и допускались изрѣдка портретныя изображенія живыхъ людей, то люди эти играли роль хора или зрителей и никогда не принимали участія въ дѣйствіи. Въ Венеціи все это было перевернуто на изнанку съ такой смѣлостью, что человѣку, привыкшему къ формальностямъ и абстракціямъ такъ называемыхъ религіозныхъ школъ живописи, сначала могло показаться кощунствомъ. Мадонны перестали сидѣть поодаль на своихъ тронахъ, святые перестали дышать воздухомъ эмпирей. Всѣ они на землѣ вмѣстѣ съ нами, болѣе того—всѣ они у насъ дома. Всевозможныя житейскія дѣла смѣло производятся въ ихъ присутствіи; собственные наши друзья и почтенные знако-

мые, со всѣми своими человѣческими недостатками и въ своей человѣческой, тѣлесной оболочкѣ безстрашно смотрятъ на нихъ лицомъ къ лицу; дѣти играютъ со своими собаками у самыхъ ногъ Христа.

Когда-то и я считалъ это непочтительнымъ. Какъ глупо! Какъ будто дѣти, которыхъ Онъ любилъ, могли выбрать себѣ лучшее мѣсто для игры!

ПАДЕНІЕ ВЕНЕЦІАНСКАГО ИСКУССТВА. — Во всѣхъ основахъ своего могущества, въ способахъ дѣятельности, вѣрованіяхъ, воззрѣніяхъ, во всемъ своемъ широкомъ развитіи душа венеціанца представляется мнѣ душою совершенной. Почему же такъ быстро пало искусство въ Венеціи? Какимъ образомъ стало оно, какъ это несомнѣнно было, одной изъ главныхъ причинъ нравственной порчи Италіи и послѣдующей утраты ею духовнаго и политическаго значенія? Все это было слѣдствіемъ одной великой, роковой ошибки — неразборчивости въ цѣляхъ. Венеціанское искусство, истинно высокое въ своихъ основахъ, имѣло задачи самыя низменныя.

Какъ Самсонъ могучее и съ юности избранное Богомъ, видимо отмѣченное печатью Духа Божія, какъ Самсонъ, оно беззавѣтно расточало силы въ борьбѣ и находило от-

въ домъ; во-вторыхъ, не понимаетъ, какъ Мадоннѣ позволяютъ тутъ оставаться, тревожить всю семью и отвлекать всеобщее вниманіе отъ ея собачьей милости. Собака обидѣлась и уходитъ...

Во всей остальной Италіи религія сдѣлалась абстракціей и теоретически противополагалась мірской жизни; поэтому флорентинскіе и умбрійскіе художники обыкновенно отдѣляли своихъ святыхъ отъ живыхъ людей. Они любили уноситься воображеніемъ въ сферу духовнаго совершенства, любили райскія обители и сборища праведниковъ, встрѣчи мучениковъ во славѣ, мадоннъ въ кругахъ изъ ангеловъ. Если кое-гдѣ и допускались изрѣдка портретныя изображенія живыхъ людей, то люди эти играли роль хора или зрителей и никогда не принимали участія въ дѣйствіи. Въ Венеціи все это было перевернуто на изнанку съ такой смѣлостью, что человѣку, привыкшему къ формальностямъ и абстракціямъ такъ называемыхъ религіозныхъ школъ живописи, сначала могло показаться кощунствомъ. Мадонны перестали сидѣть поодаль на своихъ тронахъ, святые перестали дышать воздухомъ эмпирей. Всѣ они на землѣ вмѣстѣ съ нами, болѣе того—всѣ они у насъ дома. Всевозможныя житейскія дѣла смѣло производятся въ ихъ присутствіи; собственные наши друзья и почтенные знако-

мые, со всѣми своими человѣческими недостатками и въ своей человѣческой, тѣлесной оболочкѣ безстрашно смотрятъ на нихъ лицомъ къ лицу; дѣти играютъ со своими собаками у самыхъ ногъ Христа.

Когда-то и я считалъ это непочтительнымъ. Какъ глупо! Какъ будто дѣти, которыхъ Онъ любилъ, могли выбрать себѣ лучшее мѣсто для игры!

ПАДЕНІЕ ВЕНЕЦІАНСКАГО ИСКУССТВА. — Во всѣхъ основахъ своего могущества, въ способахъ дѣятельности, вѣрованіяхъ, возрѣніяхъ, во всемъ своемъ широкомъ развитіи душа венеціанца представляется мнѣ душою совершенной. Почему же такъ быстро пало искусство въ Венеціи? Какимъ образомъ стало оно, какъ это несомнѣнно было, одной изъ главныхъ причинъ нравственной порчи Италіи и послѣдующей утраты ею духовнаго и политическаго значенія? Все это было слѣдствіемъ одной великой, роковой ошибки — неразборчивости въ цѣляхъ. Венеціанское искусство, истинно высокое въ своихъ основахъ, имѣло задачи самыя низменныя.

Какъ Самсонъ могучее и съ юности избранное Богомъ, видимо отмѣченное печатью Духа Божія, какъ Самсонъ, оно беззавѣтно расточало силы въ борьбѣ и находило от-

Въ первой изъ нихъ фигуры меньше натуральной величины; по размѣру своему она предназначена для небольшого помѣщенія, гдѣ зритель по необходимости будетъ видѣть ее вблизи; это позволяло художнику довести работу до послѣдней степени законченности, при чемъ онъ не вдался, однако, ни въ миніатюрность, ни въ кропотливость, ни въ пошлость.

Во второй, фигуры въ натуральную величину или немного болѣе; по крупнымъ размѣрамъ своимъ, она потребовала самаго широкаго письма, но все же вполнѣ закончена. Эти двѣ картины, равныя по достоинству, насколько мнѣ извѣстно и насколько я могу судить—двѣ лучшія картины въ мірѣ.

Замѣтьте по поводу ихъ слѣдующее: вопервыхъ, обѣ онѣ написаны на вполнѣ прочномъ и твердомъ матеріалѣ. Золото изображено краской, а не настоящей позолотой. Живопись такъ прочна, что четыре столѣтія не причинили ей ни малѣйшей порчи. Вовторыхъ, фигуры въ обѣихъ находятся въ состояніи полнаго покоя. Все дѣйствіе ограничивается игрою ангеловъ на музыкальныхъ инструментахъ, но играютъ они какъ во снѣ, безъ усилія и безъ перерыва. Хоръ поющихъ ангеловъ Ла Роббіа или Донателло относился бы къ своей музыкѣ старательно, или ра-

довался бы ей, какъ дѣлу преходящему. Смотря на маленькіе хоры херувимовъ въ «Поклоненіи Пастуховъ» Луини, въ Комскомъ соборѣ, вы даже чувствуете, что если бы они не такъ старались, то пожалуй кто-нибудь бы и сфальшивилъ. Но ангелы Беллини, даже самые молодые изъ нихъ, поютъ такъ же невозмутимо, какъ Парки прядутъ свою пряжу.

Замѣтьте, что это спокойствіе—принадлежность безусловно высшаго рода искусства; введеніе сильнаго, порывисто-страстнаго дѣйствія—явный признакъ несовершенства. Главные атрибуты высшаго искусства—строгая выработка и совершенная безмятежность; продолжающееся, непреходящее движеніе или полная неподвижность. Васъ должны занимать самыя живыя существа, а не то, что съ ними случилось.

Духовная сторона существа должна привлекать ваше вниманіе болѣе, чѣмъ матерьяльная; лицо—больше чѣмъ тѣло. Въ лицѣ должна быть только красота и радость; никогда не должно быть ни порока, ни низости, ни страданія.

ФРЕСКИ ДЖІОТТО ВЪ САНТА-КРОЧЕ.—Величайшіе мастера, на сколько мнѣ извѣстно, всѣ безъ исключенія имѣютъ одну особен-

ность—они никогда не думаютъ, что кто-нибудь захочетъ смотрѣть ихъ произведенія, такое желаніе всегда удивляетъ ихъ и поражаетъ не особенно пріятно. Скажите любому изъ нихъ, что вы хотите повѣсить его картину на главномъ мѣстѣ, на парадномъ обѣдѣ въ Сити, и что г-нъ такой-то скажетъ рѣчь по поводу ея; вы не произведете на него никакого впечатлѣнія, или произведете впечатлѣніе непріятное. Почти навѣрное, онъ пришлетъ вамъ какую-нибудь дрянь съ своего чердака. Но пошлите за нимъ какъ-нибудь въ торопяхъ, когда мыши прогрызутъ дыру въ стѣнѣ за дверью столовой и вамъ нужно будетъ поскорѣе задѣлать ее и замазать краской; онъ напишетъ вамъ великолѣпную картину и во вѣки-вѣковъ человѣчество будетъ заглядывать за вашу дверь.

Мнѣ некогда вамъ объяснять, почему это такъ, да по правдѣ сказать—я и самъ хорошенько не знаю, но это такъ.

Вотъ разъ послали за Джіотто, чтобы расписать готическую капеллу; я не увѣренъ, самъ ли онъ избралъ сюжеты изъ жизни св. Франциска; думаю, что да, но, конечно, тутъ ничего навѣрное нельзя сказать. Во всякомъ случаѣ ему была предоставлена полная свобода въ этомъ дѣлѣ. Замѣтьте, что росписать готическую капеллу — совершенно все

равно, что росписать греческую вазу. Капелла не болѣе, какъ ваза повернутая дномъ кверху и вывернутая на изнанку, законы орнаментаціи остаются тѣ же. Орнаменты должны согласоваться съ размѣрами вазы; они должны производить надлежащее впечатлѣніе въ общемъ, должны быть разнообразны и занимательны, когда вы повертываете вазу и разсматриваете ее вблизи (въ капеллѣ вы повертываетесь сами), сообразно съ выпуклостями и впадинами вазы фигуры должны изгибаться, то сокращаясь, то удлинняясь, но постоянно сохраняя жизненность и грацію.

Какъ-нибудь въ другой разъ я вамъ это докажу, но сегодня прошу повѣрить мнѣ на слово — Джіотто былъ чистѣйшій этрусскій грекъ тринадцатаго вѣка; онъ пересталъ поклоняться Геркулесу и началъ поклоняться св. Франциску, но что касается до росписыванья вазъ, остался совершенно тѣмъ же этрускомъ, какимъ былъ прежде. Капелла его не болѣе не менѣе, какъ большая раскрашенная этрусская ваза, опрокинутая въ видѣ колокола надъ вашей головой.

И вотъ, послѣ четверолистной орнаментаціи верха колокола, еще остаются два пространства по бокамъ между арками, пространства, въ которыя чрезвычайно трудно затолкать картину, если вы имѣете въ виду только

картину; но старый этрусскій орнаментальный инстинктъ возбуждается къ дѣятельности. Трудность предпріятія подстрекаетъ насъ, національный характеръ его приходится намъ по вкусу, и эти два пространства между арками мы заполняемъ лучшей своей работой, совершенно не заботясь о той публикѣ, которая будетъ внизу,—публика все-таки увидитъ бѣлыя, синія и красныя пятна, а это все что для нея нужно, думаетъ Джіотто, если когда-нибудь онъ смотритъ внизъ со своихъ подмостковъ. Вотъ вамъ верхнее отдѣленіе налѣво, если обратиться лицомъ къ окну.

Арку невозможно было доверху заполнить фигурами, оставалось для этого нагородить ихъ одну на другую, и Джіотто помѣстилъ наверху красивое зданіе. Рафаэль въ картинѣ «Обрученіе» сдѣлалъ то же самое, не по необходимости, а по свободному выбору. По обѣимъ сторонамъ снизу, Джіотто ставитъ по двѣ изящныя бѣлыя фигуры. Налѣво, болѣе высокая изъ нихъ стоитъ съ краю, а направо съ краю та, которая пониже. По обѣ стороны главнаго мѣста дѣйствія въ картинѣ онъ располагаетъ свой греческій хоръ наблюдающихъ и разсуждающихъ свидѣтелей. Съ обѣихъ сторонъ выдвигаетъ по одному предводителю хора: оба они принимаютъ участіе

въ происшествіи. Мѣсто дѣйствія посрединѣ, а содержаніе его—пререканіе по поводу яблока раздора, находящагося въ самомъ центрѣ. Предводитель хора направо, видя что епископъ положительно одерживаетъ верхъ, невозмутимо принимаетъ его сторону. Предводитель хора налѣво, видя что его вспыльчивому другу приходится плохо, старается оттащить и усмирить его.

Когда вы уже совершенно убѣдились въ *декоративныхъ* достоинствахъ картины, — никакъ не прежде, вамъ позволительно вникнуть въ ея *содержаніе*. Содержаніе это слѣдующее:

Такъ какъ одна изъ главныхъ добродѣтелей св. Франциска—послушаніе, то онъ начинаетъ свое поприще съ того, что ссорится съ отцомъ. Говоря современнымъ языкомъ, онъ пускаетъ въ торговый оборотъ нѣкоторую часть имущества своего отца, ради благотворительной цѣли. Отецъ его недоволенъ торговымъ оборотомъ, и Францискъ убѣгаетъ изъ дома, захвативъ съ собою все, что попадается подъ руку. Отецъ преслѣдуетъ его и требуетъ возвращенія имущества, но оказывается, что оно все уже растрачено и Францискъ подружился съ епископомъ Ассизскимъ. Отецъ предается непристойному гнѣву и грозитъ лишить сына наслѣдства; св. Францискъ

въ ту же минуту срываетъ съ себя всю одежду, швыряетъ ее въ лицо отцу и объявляетъ, что не нуждается ни въ одеждѣ, ни въ отцѣ. Добрый епископъ въ слезахъ умиленія обнимаетъ Франциска и накрываетъ его собственной мантіей.

Я изложилъ вамъ содержаніе картины съ простой, протестантской точки зрѣнія. Если мое изложеніе васъ удовлетворяетъ, не ходите въ капеллу Джіотто и не ѣздите во Флоренцію съ какими бы то ни было научно-историческими цѣлями, вы никогда ничего не узнаете ни о Джіотто, ни о Флоренціи.

Не бойтесь, однако, что я буду говорить о картинѣ съ мистической, католической точки зрѣнія. Нѣтъ, если послѣ многолѣтнихъ размышленій на эту тему, я сумѣю это сдѣлать, то объясню вамъ ее такъ, какъ Джіотто задумалъ ее; Джіотто, который былъ, насколько намъ извѣстно, человѣкомъ самаго выдающагося ума и способностей во всей Флоренціи того времени и лучшимъ другомъ величайшаго религіознаго поэта въ мірѣ; но оба они совершенно расходились во взглядахъ какъ съ протестантскимъ здравымъ смысломъ, такъ и съ Піемъ IX.

Первая обязанность дѣтей — повиноваться родителямъ; точно такъ же какъ первая обязанность гражданъ — повиноваться законамъ

своей страны. Обязанность эта такъ безусловна, что истинные предѣлы ея указаны, полагаю, только Исаакомъ и Ифигеніей. Съ другой стороны, родители также имѣютъ опредѣленную обязанность по отношенію къ дѣтямъ - они не должны раздражать ихъ. Странно, что никогда ни одинъ проповѣдникъ не объяснялъ отцамъ и матерямъ этого текста съ каѳедры. По моему, Богъ потребуетъ отъ родителей исполненія обязанности къ дѣтямъ еще строже, чѣмъ отъ дѣтей исполненія долга относительно родителей.

Далѣе, обязанность *дѣтей* повиноваться родителямъ. Но ни въ Библіи, ни въ какой другой умной и хорошей книгѣ никогда не было сказано, что повиноваться родителямъ обязаны взрослые люди. Когда именно дитя превращается въ мужчину или женщину, опредѣлить также невозможно, какъ то, когда дитя въ первый разъ должно стать на свои ноги. Однако несомнѣнно, это должно случиться въ свое время. У великихъ народовъ дѣти всегда стремятся подольше остаться дѣтьми, а родители стараются поскорѣе сдѣлать ихъ взрослыми. У народовъ низшихъ, дѣти хотятъ быть большими, а родители стараются какъ можно дольше оставить ихъ дѣтьми. Въ исключительныхъ, особенно счастливыхъ семьяхъ случается, что воля отца остается зако-

номъ для дѣтей до конца его жизни; отецъ, равный имъ по умственному развитію, богаче ихъ опытностью; но такое повиновеніе основано не на силѣ, а на любви и довѣріи. Это случается рѣдко; рѣдко бываетъ возможно. Въ старости людямъ свойственны предразсудки, точно такъ же, какъ въ молодости имъ свойственна самонадѣянность. Съ каждымъ поколѣніемъ являются новые вопросы, которые надлежитъ разрѣшить именно этому поколѣнію.

Но содержаніе картины Джіотто не есть заявленіе сыновней независимости, а избраніе сыномъ другого отца.

Не должно смѣшивать поступокъ маленькаго уроженца Ассизи съ желаніемъ какого-нибудь юнаго хлыща имѣть собственный ключъ отъ входной двери и собственныя карманныя деньги. Изъ всѣхъ нравственныхъ вопросовъ ни одинъ не былъ такъ искаженъ ложными пророками всѣхъ вѣроисповѣданій, какъ обязанность молодого поколѣнія избрать того, кому оно будетъ служить. Тѣмъ не менѣе обязанность эта существуетъ; если въ христіанствѣ есть хотя доля истины, то для всякаго, кто истинно его исповѣдуетъ, наступитъ время, когда онъ долженъ вспомнить слова: «Кто любитъ отца или мать больше Меня, тотъ не достоинъ Меня».

ИТАЛІАНЦЫ И ТЕВТОНЫ. — Послѣ долгаго любовнаго созерцанія монашескихъ видѣній Беато Анджелико, съ высокомѣрнымъ презрѣніемъ отвертываетесь вы отъ первой картины Рубенса, попавшейся вамъ по ту сторону Альпъ. Но справедливо ли ваше негодованіе? Вы забываете, что пока Анджелико молился и плакалъ подъ сѣнью оливъ, въ болотистыхъ поляхъ Фландріи происходила работа совсѣмъ другого рода: нужно было сдерживать плотинами дикое море, вырывать нескончаемые каналы и осушать безграничныя болота; вспахивать и боронить твердую замерзшую глину, заботливо воспитывать сильныхъ лошадей и тучную скотину; крѣпко складывать кирпичныя стѣны въ защиту отъ холодныхъ вѣтровъ и снѣга; руки становились закорузлыми и тѣла грузными отъ всей этой работы, перемежавшейся грубыми удовольствіями праздниковъ, знаменовавшихъ уборку хлѣба и Рождество Христово; привязанности были низменны и воображеніе тупо; человѣкъ обувался въ желѣзные сапоги, былъ тяжеловѣсенъ, тученъ; все же это былъ человѣкъ, и Божій взоръ слѣдилъ за нимъ, и быть можетъ, по временамъ останавливался на немъ съ такимъ же удовольствіемъ, съ какимъ останавливался на изможденномъ лицѣ безгласнаго флорентинскаго монаха. Дай Богъ, чтобы это было такъ;

большинству изъ насъ не суждено быть монахами, но и до сихъ поръ суждено быть земледѣльцами и чернорабочими.

Развѣ можно отрицать благородство Рубенса въ томъ мужественномъ и всеобъемлющемъ сочувствіи народу, которое выразилось въ его широкой, человѣчной передачѣ жизни этого народа, хотя самъ Рубенсъ былъ бариномъ и по рожденію, и по чувству, и по воспитанію, и по положенію, а также иногда и по художественной концепціи? У него были недостатки, большіе и прискорбные; но это были скорѣе недостатки времени и націи, чѣмъ его собственные; хотя онъ не получилъ ни монашескаго, ни будуарнаго воспитанія и совершенно не годился для расписыванія молитвенниковъ, но намъ достаточно и того воспитанія, какое онъ получилъ на широкомъ просторѣ, подъ открытымъ небомъ; такое воспитаніе годится и для королевскаго двора, и для рыцарскаго стана, и для крестьянской избы.

Съ другой стороны, ни одинъ художникъ, получившій воспитаніе въ Англіи, въ школѣ Рейнольдса, не допускаетъ и не можетъ допустить какихъ бы то ни было техническихъ достоинствъ въ произведеніяхъ Анджелико. Это такая же ошибка, какъ непризнаніе достоинствъ Рубенса. Фра Анджелико владѣлъ

средствами, необходимыми для его работы, точно такъ же, какъ Рубенсъ владѣлъ средствами, нужными для него. Мы, англичане, привыкли думать, что одно спасеніе — въ отягченной краскою кисти и быстротѣ исполненія; но если съ помощью здраваго смысла намъ удается освободиться отъ такого ученія, мы поймемъ, что искусство совмѣстимо и съ тонкой кистью, и съ трепетнымъ движеніемъ руки; она трепещетъ не потому, что ей легче ошибиться, а потому, что ошибка ея болѣе гибельна и отъ точности зависитъ большее. Искусство Анджелико, какъ колориста и рисовальщика, одинаково безупречно; чудно совершенныя творенія его можно узнать издали по ихъ радужной игрѣ и блеску. Даже среди другихъ произведеній той же школы, сверкающихъ эмалью и золотомъ, картины Анджелико отличаются съ перваго взгляда, какъ громадные куски опала среди простыхъ камней.

ФЛАМАНДСКІЕ МАСТЕРА. — Разница между венеціанцами и флорентинцами, съ одной стороны, и позднѣйшими живописцами — съ другой, заключается въ томъ, что первые искренно вдохновляются только религіозными сюжетами, а послѣдніе — только свѣтскими. Леонардо можно вполнѣ оцѣнить только въ

«Тайной Вечери», Тиціана—только въ «Вознесеніи», а Рубенса—только въ «Битвѣ Амазонокъ» и Ванъ-Дика — въ изображеніяхъ придворной жизни. Конечно, въ случаѣ надобности, каждый изъ нихъ всегда могъ изготовить запрестольный образъ, сколько угодно Богородицъ въ синемъ и св. Іоанновъ въ красномъ, а также и мученическихъ смертей; особенно любилъ ихъ Рубенсъ. Казнь св. Петра (головой внизъ) интересна анатомически; корчи нераскаянныхъ грѣшниковъ и епископы, у которыхъ вырываютъ языки, также удобны для проявленія нашихъ дарованій. И богословскія познанія, если угодно, имѣются у насъ въ запасѣ: Христосъ, вооруженный громомъ для уничтоженія міра, щадитъ его по предстательству св. Франциска. Попадаются и страшные суды, совершенно въ родѣ Микель-Анджело, со множествомъ удивительно вывернутыхъ членовъ, съ сердитымъ кусаньемъ и царапаньемъ, съ прекрасными воздушными эффектами адскаго дыма. Во всемъ этомъ, однако, нѣтъ и признака религіознаго чувства или благоговѣнія. Очевидно, намъ даже трудно удовлетворить желаніямъ благочестиваго заказчика. Даніилъ во рву львиномъ—сюжетъ, конечно, интересный, но все же не такой интересный, какъ охота за львами; если закажутъ Марію Назаретскую, прихо-

дится писать ее; «но, — говоритъ вѣжливый сэръ Питеръ, — если мнѣ позволено будетъ дать совѣтъ, я осмѣлюсь замѣтить, что Маріей Медичи или Екатериной вы останетесь болѣе довольны, такъ какъ таліи у нихъ полнѣе и лифа лучше вышиты».

Соединеніе такой холодности и суетности съ твердостью правилъ и спокойной добротой—самый странный феноменъ духовной жизни. Рубенсъ былъ человѣкъ совершенно честный, благонамѣренный, въ высшей степени трудолюбивый и умѣренный въ привычкахъ, благовоспитанный, образованный и сдержанный. Онъ очень любилъ свою мать, щедро помогалъ собратьямъ-художникамъ. Это—здоровое, почтенное, доброе, благовоспитанное животное; присутствіе какихъ бы то ни было признаковъ души обнаруживается въ немъ исключительно только тогда, когда онъ пишетъ своихъ дѣтей. По своему, онъ религіозенъ: каждое утро ходитъ къ обѣднѣ и, когда пишетъ о какомъ-нибудь предпринятомъ дѣлѣ, постоянно употребляетъ выраженіе «милостію Божіею» или что-нибудь въ этомъ родѣ. О религіозности его можно судить по слѣдующему факту. Мы видѣли, какъ изобразилъ Веронезъ свою семью и самого себя, поклоняющимися Мадоннѣ. Рубенсъ съ такимъ же стараніемъ написалъ себя и свою

семью. Но они не поклоняются Мадоннѣ. Они изображаютъ Мадонну со всѣми ея святыми спутниками. Любимая жена Рубенса «en Madonne», меньшой сынъ — Христосъ, свекоръ (или отецъ, все равно) — Симеонъ. Другой пожилой родственникъ, съ бородой—св. Іеронимъ, и онъ самъ—св. Георгій.

МАДОННА ДЮРЕРА.—Вы находите, что она безобразна. Да, это правда. Не бойтесь это думать и говорить. Она чрезвычайно безобразна и, кромѣ того, она вульгарна. Это просто-на-просто голова толстой молодой голландки, въ которой пропущено все, что было привлекательнаго въ натурѣ. Въ этомъ не можетъ быть никакого сомнѣнія. Не позволяйте никому насильно пичкать васъ Альбрехтомъ Дюреромъ и убѣждать, что вы найдете въ немъ красоту. «Молодая дѣвушка на качеляхъ» Стотарда или «Вѣкъ невинности» сэра Джошуа принадлежатъ къ сферѣ ангельской красоты сравнительно съ темнымъ міромъ бѣднаго, трудолюбиваго Альбрехта. Дѣло не въ женской красотѣ, милостивые государи мои, дѣло въ гравировальномъ искусствѣ. Достоинство этой голландки, въ которой не оставлено ничего, что было привлекательно въ натурѣ, ея несомнѣнное, образцовое достоинство,—въ совершенствѣ каждой черты

гравюры; это не есть совершенство часового механизма; оно достигнуто разумнымъ усиліемъ и чувствомъ художника, который въ точности знаетъ, чего можно достичь и позволительно добиваться при данныхъ ему матеріалахъ. Онъ работаетъ смѣло, легко, гибко; не всѣ точки поставлены на одинаковомъ разстояніи; не всѣ линіи математически параллельны или математически правильно расходятся. Въ одномъ мѣстѣ около рта онъ даже ошибся и откровенно оставилъ ошибку Но ошибокъ окаменѣлыхъ у него нѣтъ; глазъ, не привыкшій къ геометрической точности линій, и не требуетъ ея. Высшая сила и болѣе широкое пониманіе художника проникаютъ гравюру; она является произведеніемъ совершеннымъ въ своемъ родѣ именно потому, что не стремится далѣе и не претендуетъ на несвойственныя ей достоинства. Между достоинствами, свойственными ей, первое мѣсто занимаетъ декоративный порядокъ линій.

Всѣмъ извѣстно, какъ красива бываетъ голландская скатерть и какъ ея рисунокъ опредѣляется двумя различными направленіями нитокъ. Въ кружевѣ красота достигается пересѣченіемъ сплетающихся линій.

Задача гравера точно такъ же состоитъ или должна состоять въ томъ, чтобы покрыть металлическую поверхность красивыми линіями

наподобіе кружева, представляющими разнообразное сочетаніе пріятныхъ для глаза промежутковъ.

Въ этомъ, прежде всего, заключается значеніе его работы; прежде чѣмъ задаваться какими бы то ни было иными цѣлями, онъ долженъ сдѣлать ее орнаментальной. Я уже говорилъ вамъ, что скульптору предстоитъ прежде всего размѣстить на данной поверхности пріятныя для глаза выпуклости и впадины, не заботясь о томъ, имѣютъ ли онѣ какой-либо смыслъ, или не имѣютъ его; точно такъ же граверъ долженъ покрыть данную поверхность пріятными для глаза линіями, все равно—имѣютъ ли онѣ какой-либо смыслъ, или нѣтъ. Конечно, впослѣдствіи можно предъявить къ нимъ требованіе не только какого-нибудь, но большого смысла; но прежде всего мы должны видѣть въ нихъ узоръ.

СВ. УРСУЛА, КАРПАЧЧІО.— Карпаччіо постарался насколько возможно объяснить намъ, какого рода образъ жизни вела св. Урсула; для этого онъ тщательно выписалъ всю ея маленькую спальню, освѣщенную зарей, и мы можемъ разсмотрѣть комнату во всѣхъ подробностяхъ. Она освѣщается двумя окнами съ двойными арками; арки по краямъ окрашены пурпуромъ, а капители столбиковъ по-

золочены; наверху оконъ небольшія круглыя отверстія со стеклами, но ниже—окна открыты голубому утреннему небу; низкая рѣшетка загораживаетъ ихъ; на томъ окнѣ, которое въ глубинѣ комнаты, двѣ прекрасныя греческія вазы, въ каждой по растенію,—у одного великолѣпные, темно-зеленые остроконечные листья, у другого красные цвѣты, каждый цвѣтокъ на концѣ стебелька, какъ у вереска.

Цвѣточныя банки стоятъ на полочкѣ, которая идетъ вокругъ всей комнаты и проходитъ подъ окнами, немного ниже ихъ; на нее ставится все, что попало; стѣны подъ нею покрыты до полу зеленымъ сукномъ, а надъ нею бѣлыя и не покрыты ничѣмъ. Второе окно почти противъ постели, и около него стоитъ письменный столъ принцессы, величиною въ два съ половиной квадратныхъ фута; онъ покрытъ краснымъ сукномъ съ бѣлымъ бортомъ и изящной бахромой; передъ нимъ стулъ, совсѣмъ не похожій на кресла въ Оксфордской читальнѣ; это очень маленькій, обитый краснымъ сукномъ стульчикъ на трехъ ножкахъ, въ родѣ фортепіанной табуретки. На столѣ песочные часы и книга поставленная въ самомъ удобномъ для чтенія наклонѣ. Подъ полкой, около стола книжный шкапчикъ; стоитъ протянуть руку, чтобы до-

стать до него. Дверка его осталась отворенной, и, къ сожалѣнію, я долженъ признаться, что книги въ нѣкоторомъ безпорядкѣ, принцесса рылась въ нихъ передъ сномъ и одинъ томъ стоитъ бокомъ.

Противъ окна, на бѣлой стѣнѣ, маленькая икона или картина, не знаю, разсмотрѣть нельзя, такъ какъ она въ сильномъ ракурсѣ; передъ нею лампада, къ которой привѣшенъ серебряный сосудъ, похожій на кадило. Кровать широкая, съ ярко-краснымъ балдахиномъ на четырехъ вызолоченныхъ, затѣйливо изукрашенныхъ и перевитыхъ колоннахъ. Въ головахъ гербъ принцессы; кровать стоитъ не на полу, а на возвышеніи съ выступомъ въ нижнемъ концѣ, въ родѣ скамьи, на которую малютка положила свою корону. Ея маленькія голубыя туфли стоятъ у постели; рядомъ съ ними лежитъ бѣлая собака. Одѣяло красное, отвернутая простыня закрываетъ его до половины; дѣвушка лежитъ прямо, не сгибая ни колѣнъ, ни стана; одѣяло на ней поднимается и опускается однообразной, узкой волной, похожей по формѣ на могильный бугорокъ, покровъ послѣдняго смертнаго сна.

Голова на подушкѣ повернута къ намъ. Она подперла щеку рукою, какъ будто задумалась, но спитъ глубоко и безмятежно и лицо почти безкровное. Волосы завязаны

узенькой лентой и раздѣлены на двѣ косы, двойной короной обвивающія голову. Бѣлое ночное платье скрываетъ до кисти руку, поднятую на подушкѣ. Въ дверь входитъ ангелъ; (собака, хотя не спитъ и сторожитъ, не замѣчаетъ его).

«Ангелъ Божій», говоритъ легенда. «Какъ? — думаетъ Карпаччіо, — неужели къ этой пятнадцатилѣтней дѣвочкѣ пришелъ тотъ же ангелъ, что къ Моисею и Іисусу? Нѣтъ, не можетъ быть, это былъ ея собственный Ангелъ-хранитель».

Ея ангелъ-хранитель; онъ пришелъ сказать ей, что завтра Господь направитъ ея сердце и вложитъ въ уста отвѣтъ, который она дастъ о своемъ бракѣ. Развѣ не въ сіяющей коронѣ явится такой ангелъ, развѣ не осыплетъ онъ лиліями ея комнату?

Вокругъ его головы нѣтъ сіянія, на одеждѣ нѣтъ золота, она тускло-красная съ сѣрымъ. У него блѣдныя крылья и лицо его хотя спокойно, но горестно; оно въ совершенной тѣни. Въ правой рукѣ онъ несетъ пальмовую вѣтвь мучениковъ, въ лѣвой повязку греческой Побѣды и вмѣстѣ съ нею придерживаетъ собранныя складки савана, которымъ этруски окутывали гробницы.

. . .

„ПЛАКАЛЬЩИКЪ ПО СТАРОМЪ ПАСТУХѢ".— Живопись, какъ и вообще всякое искусство

со всѣми своими техническими пріемами, трудностями и особыми задачами, не что иное, какъ прекрасный языкъ, неоцѣнимый какъ средство выраженія мысли, но самъ по себѣ лишенный значенія. Человѣкъ, овладѣвшій тѣмъ, что обыкновенно считается всею премудростью живописи, то-есть научившійся вѣрно изображать дѣйствительные предметы, узналъ пока только языкъ, на которомъ ему предстоитъ выражаться. Мы такъ же не можемъ признать въ немъ великаго художника и преклониться передъ нимъ, какъ не можемъ признать великимъ поэтомъ человѣка, научившагося говорить правильно и благозвучно.

Въ живописи познаніе языка, несомнѣнно, даже труднѣе, и, обращаясь къ разуму, онъ болѣе очаровываетъ чувство; а все же это не болѣе какъ языкъ, и всѣ достоинства, присущія живописи въ собственномъ смыслѣ, равняются ритму, благозвучности, точности и силѣ въ словахъ оратора и поэта; они необходимы для совершенства рѣчи, но совершенство это не измѣряется ими. Степень значенія литератора или художника опредѣляется въ концѣ концовъ не тѣмъ, какъ онъ говоритъ или пишетъ, а тѣмъ, что онъ говоритъ или пишетъ.

Строго говоря, величіе художника измѣ-

ряется силою и точностью, съ какою онъ владѣетъ языкомъ линій, а величіе поэта—силою и точностью, съ какою онъ владѣетъ языкомъ словеснымъ. И тотъ и другой совершенно правильно и въ одинаковомъ значеніи можетъ быть названъ великимъ поэтомъ, если этому соотвѣтствуетъ смыслъ изображенныхъ имъ образовъ или идей, на какомъ бы языкѣ онъ ни выражался.

Возьмемъ, напримѣръ, одну изъ самыхъ замѣчательныхъ современныхъ картинъ или поэмъ (я употребляю оба слова какъ равнозначащія): «Плакальщикъ по старомъ пастухѣ» (The old shepherd's chief mourner). Превосходная передача шелковистой и кудрявой собачьей шерсти, сильные, яркіе мазки зеленой вѣтки рядомъ, отчетливое воспроизведеніе деревяннаго гроба и складокъ простыни—способы выраженія, какъ нельзя болѣе ясные и сильные. Но это не все: собака плотно припала грудью къ дереву гроба; ея лапы судорожно прильнули къ нему, сдернувъ покровъ съ козелъ; полное безсиліе выражается въ головѣ, лежащей на складкахъ покрова, совершенная безнадежность во взорѣ остановившихся, полныхъ слезами глазъ; окоченѣлая неподвижность позы ясно говоритъ о томъ, что поза эта не мѣнялась, и не было перерыва въ этой мукѣ, съ тѣхъ поръ какъ

послѣдній ударъ прозвучалъ по крышкѣ гроба. Тишина и сумракъ въ комнатѣ; очки, которыми замѣчено мѣсто, гдѣ послѣдній разъ была закрыта Библія, показываютъ, какъ уединенна была жизнь и никому не замѣтна смерть одиноко уснувшаго. Вотъ вамъ идеи, идеи, которыми картина сразу выдѣляется изъ сотни другихъ одинаково хорошо написанныхъ; онѣ накладываютъ на нее печать высшей художественности и показываютъ, что ея авторъ не только могъ въ совершенствѣ передать матеріалъ шкуры или складки драпировки, но былъ также мыслящимъ существомъ.

ПРЕРАФАЭЛИТЫ.—1) *Россетти и Гольманъ Гентъ*. Вы позволите мнѣ, изъ уваженія къ моей печали, заговорить прежде всего о любимомъ другѣ моемъ—Данте Габріелѣ Россетти. Не только доброе отношеніе, котораго требуетъ смерть, но и справедливость заставляетъ поставить его имя первымъ въ спискѣ людей, преобразовавшихъ и возвысившихъ духъ современнаго искусства; они возвысили его въ совершенствѣ исполненія, преобразовали въ немъ направленіе мысли. Россетти прибавилъ къ общепринятой системѣ колорита въ живописи систему, основанную на законахъ иллюминированія рукописей. Благо-

даря этому, картины его обладаютъ самыми прекрасными свойствами живописи по стеклу, не утрачивая таинственности и благородства тѣни и свѣта. Онъ былъ, какъ это теперь, кажется, единогласно признано всѣми, руководящей духовной силой въ созданіи современной романтической школы въ Англіи.

Всякій, кто знакомъ съ прежними моими сочиненіями, долженъ помнить, что я употребляю выраженіе «романтическій» всегда въ положительномъ смыслѣ, въ смыслѣ міровоззрѣнія пѣвцовъ романсовъ (Romaunts) въ средніе вѣка, Скотта, Бёрнса, Байрона и Тениссона въ наше время. Но точно такъ же, какъ колоритъ Россетти былъ основанъ на старинномъ искусствѣ иллюминированія рукописей, и романтизмъ его былъ основанъ на традиціяхъ болѣе стараго, болѣе священнаго происхожденія, чѣмъ традиціи, вдохновлявшія нашихъ величайшихъ современныхъ романтиковъ въ литературѣ. Эта литература всего сильнѣе въ изображеніяхъ современной жизни. Геній Тениссона нигдѣ не достигаетъ такой высоты, какъ въ поэмахъ «Моодъ», «In memoriam» и «Сѣверный фермеръ», но геній Россетти и величайшаго изъ его учениковъ проявляется только въ ихъ странствованіяхъ по Палестинѣ.

Надѣюсь, мистеръ Гольманъ Гёнтъ (Hunt) не

подумаетъ, что я не отдаю достаточной дани уваженія его высокому и самостоятельному таланту, называя его ученикомъ Россетти. Во всякой живой школѣ искусства ученики по временамъ превосходятъ учителей, могучій и блестящій умъ всегда знаетъ у кого учиться, это существенный его признакъ. Великій поэтическій геній Россетти даетъ мнѣ право приписать ему полную оригинальность почина въ той сурово-матеріалистической и глубоко-благоговѣйной правдѣ, которую англійское «Братство», одно изъ всѣхъ школъ искусства, примѣнило къ событіямъ изъ жизни Христа. Нигдѣ это направленіе не выражается съ такою полнотою и ясностью, какъ въ картинѣ Россетти «Богородица въ домѣ Св. Іоанна».

Когда Гольманъ Гёнтъ, подъ могущественнымъ вліяніемъ Россетти, навсегда покинулъ область свѣтскихъ сюжетовъ, къ которой относятся его картины «Валентина и Сильвіо», «Клавдіо и Изабелла» и «Пробуждающаяся Совѣсть», онъ поднялся до духовнаго восторга, впервые выразившагося въ «Свѣтѣ міра», и тогда, между его творческимъ пріемомъ и творческимъ пріемомъ его предшественника, тотчасъ обозначилось коренное различіе. Для Россетти Старый и Новый завѣтъ были только самыми прекрасными изъ

всѣхъ извѣстныхъ ему поэмъ; когда онъ писалъ сцены оттуда, онъ не болѣе вѣрилъ въ ихъ связь съ дѣйствительной жизнью и человѣческой дѣятельностью, чѣмъ когда писалъ Morte d'Arthur или сцены изъ Vita Nuova. Но для Гольмана Гёнта Новый Завѣтъ, разъ овладѣвъ его воображеніемъ, сдѣлался тѣмъ, чѣмъ онъ былъ для старыхъ пуританъ, для старыхъ чистокровныхъ католиковъ,—не только дѣйствительностью, не только величайшей дѣйствительностью, но дѣйствительностью единственной. Для него уже ничего нѣтъ въ мірѣ, что бы не говорило о Новомъ Завѣтѣ; всѣ его помышленія, всѣ силы его творчества происходятъ изъ одного источника и возвращаются къ нему же.

2) *Э. Бернъ Джонсъ.* Реалистическая школа [1]) достигаетъ полнаго развитія своихъ силъ только въ изображеніи личности и не можетъ довольствоваться олицетвореніемъ. Одинъ изъ художниковъ этой школы придерживается, однако, совершенно противоположнаго направленія, хотя дружба съ Россетти и товарищество съ остальными членами Прерафаэлитскаго братства, доказываютъ болѣе или менѣе его тождество съ ними. Главный даръ его и обычный пріемъ мышленія заключаются въ

---

[1]) Прерафаэлиты.

олицетвореніи; возьмемъ простой и наглядный примѣръ,—если бы ему и Россетти обоимъ предстояло иллюстрировать первую главу Книги Бытія, Россетти изобразилъ бы Адама и Еву, а Эдуардъ Бернъ Джонсъ—День Творенія [2]).

Благодаря такой способности, онъ избираетъ сюжеты для своихъ картинъ не изъ священной исторіи, не изъ естественной священной исторіи, а изъ миѳологіи, въ ея настоящемъ значеніи символическаго олицетворенія общихъ истинъ, отвлеченныхъ идей.

Точно такъ же, какъ я просилъ васъ изгнать представленіе о неправдѣ изъ вашего понятія о романтизмѣ, теперь прошу васъ очистить отъ него свою вѣру, когда вы приступаете къ изученію миѳологіи. Никогда не смѣшивайте миѳа съ ложью; болѣе того, даже вымысломъ можно назвать его только съ величайшей осторожностью. Возьмемъ, напримѣръ, самый простой и распространенный миѳъ о Фортунѣ и ея колесѣ. Энидъ вовсе не думаетъ и не хочетъ внушить слушателямъ своей пѣсни, что есть на свѣтѣ женщина, которая стоитъ и вертитъ адамантовое колесо, а его повороты вліяютъ на судьбу человѣчества. Этотъ образъ служитъ ему только для болѣе яснаго

---

[2]) Что и было сдѣлано имъ впослѣдствіи. *Переводъ.*

подтвержденія закона непрерывнаго вмѣшательства Провидѣнія въ судьбы человѣчества. «Онъ низвергнулъ сильнаго съ его трона и возвысилъ смиреннаго и кроткаго». Когда этотъ законъ получаетъ символическій образъ, или, лучше сказать, воплощается въ пророческомъ сновидѣніи, къ нему присоединяются другія идеи, различнымъ образомъ способствующія его уясненію; идея постепеннаго и непреоборимаго, нисходящаго и восходящаго движенія, прилива и отлива Фортуны, въ отличіе отъ внезапной перемѣны или катастрофы; взаимодѣйствіе человѣческихъ судебъ, вытѣсненіе одного человѣка другимъ, возвеличеніе и неизбѣжно слѣдующее за нимъ униженіе; связь всего этого, въ глазахъ Правителя Судебъ, съ могучей осью, на которой движется вселенная. Вотъ о чемъ говоритъ или намекаетъ вамъ миѳическій образъ; но онъ говоритъ не словами, съ ихъ ограниченностью и нахальствомъ, не требуетъ однообразной послѣдовательности мысли; вниманіе ваше останавливается произвольно на той или другой сторонѣ явленія, сосредоточивается на ней, или свободно идетъ далѣе.

На этой почвѣ наша драматическая, или индивидуальная, и миѳическая, или олицетворяющая, школы молодыхъ художниковъ, сливаются воедино, все равно—найдемъ ли мы

для нихъ одно общее названіе. Драматическая школа стремится изобразить существенную правду личности; миѳическая открываетъ духовную правду миѳа.

Правда—вотъ жизненная сила всей школы; правда—ея оружіе, правда—ея воинскій кличъ; причудливыя и дикія формы фантазіи, которыя на первый взглядъ кажутся реакціей доведеннаго до отчаянія воображенія и испуганной вѣры противъ остраго скептицизма современной науки, въ сущности составляютъ только часть этой самой науки; они являются результатомъ такого точнаго изученія, строгаго изслѣдованія и безпристрастнаго мышленія, которыя для художниковъ двухъ предшествовавшихъ поколѣній были доступны въ несравненно меньшей степени. Какъ наши драматическіе художники, напряженнымъ и страстнымъ сочувствіемъ къ данному событію, воочію показываютъ намъ, какъ совершалось это событіе, точно такъ же и наши мистическіе художники, глубокимъ изученіемъ и любовнымъ пониманіемъ сюжета, воочію показываютъ намъ смыслъ легенды.

Теперь вы видите, какой глубокій интересъ имѣетъ задача современнаго художника, посвятившаго себя изображенію миѳологическихъ сюжетовъ. Посредствомъ своего искусства онъ долженъ выразить грезы отжившихъ

поколѣній, не имѣвшихъ такого орудія выраженія; долженъ воплотить съ недоступной для нихъ реальностью видѣнія, въ которыхъ являлись мудрѣйшимъ изъ людей самыя высокія ихъ мысли и самыя чистыя ученія; конечно, ему нечего даже и пытаться буквально слѣдовать словамъ провидѣвшаго, такъ какъ никто не въ силахъ проникнуть въ чужое представленіе и величайшій художникъ не можетъ не слушать указаній собственной души; нѣтъ, ему предстоитъ лишь воспользоваться всѣми средствами своего совершеннаго искусства, чтобы раскрыть передъ нами таиньтвенную красоту старыхъ грезъ; показать намъ, что образы боговъ и ангеловъ, являвшихся воображенію древнихъ пророковъ и святыхъ, ближе къ природѣ и красивѣе, чѣмъ черные и красные силуэты греческой вазы, или догматическія очертанія византійской фрески.

Мы всѣ, жители Оксфорда, имѣемъ право гордиться: изъ нашего университета вышелъ художникъ, которому, благодаря глубокой учености и неистощимому воображенію, такая задача оказалась по силамъ, гораздо болѣе по силамъ, чѣмъ всѣмъ другимъ современнымъ европейскимъ художникамъ. Большинство публики совершенно не въ состояніи понять, сколько нужно было внимательнаго и пристальнаго изученія, какой тон-

кій тактъ литературной критики, чтобы овладѣть вполнѣ и сѣверной и греческой миѳологіей, какъ овладѣлъ ими Бернъ Джонсъ; сколько нѣжности и широкаго сочувствія нужно для того, чтобы слить эти миѳологіи въ одно гармоническое цѣлое съ прекраснѣйшими преданіями христіанской легенды. До сихъ поръ между классическимъ и христіанскимъ искусствомъ существовалъ антагонизмъ, только отчасти смягченный наиболѣе свободно-мыслящими художниками и поэтами. Николай Пизанскій въ дѣлѣ техники обращается за помощью къ древнимъ, но въ значительной степени утрачиваетъ при этомъ свое христіанское настроеніе; Данте пользуется образами, почерпнутыми изъ Эсхила, для болѣе устрашающаго изображенія ада, куда онъ, какъ и всѣ современные ему богословы, отсылалъ своего наставника; хотя Миносъ и Фуріи, по его словамъ, до сихъ поръ существуютъ въ аду, но въ раю его нѣтъ мѣста для Діаны и Аѳины. Позднѣйшее возрожденіе древнихъ легендъ, наоборотъ, сопровождалось презрѣніемъ къ легендамъ христіанскаго міра. Только пятьдесятъ лѣтъ назадъ, лордъ Линдсей снова возстановилъ ихъ значеніе и указалъ намъ ихъ красоту; гораздо позднѣе, на памяти самыхъ молодыхъ моихъ слушателей, почувствовался переходъ аѳинской миѳологіи

черезъ византійскую въ христіанскую; переходъ этотъ вначалѣ только почувствовался, но затѣмъ былъ прослѣженъ и доказанъ проницательной ученостью членовъ Прерафаэлитскаго братства, преимущественно Бернъ Джонса и Вильяма Мориса.

3) *Свѣтъ міра* [1]. Вчера я провелъ болѣе часа передъ картиной Гольмана Гёнта и наблюдалъ, какое впечатлѣніе она производила на публику. Немногіе останавливались взглянуть на нее, и эти немногіе непремѣнно отпускали по поводу нея какое-нибудь презрительное замѣчаніе, большей частью вызванное нелѣпой, какъ имъ казалось, идеей, изобразить Спасителя съ фонаремъ въ рукѣ. Не слѣдуетъ, однако, забывать, что какіе бы ни были недостатки прерафаелитской школы, картины ея во всякомъ случаѣ являются результатомъ долговременнаго труда; мы имѣемъ полное основаніе предполагать, что выборъ сюжета, требовавшаго столь большой работы, не былъ сдѣланъ опрометчиво. Почему же въ то время, когда художникъ сочинялъ картину, и въ тѣ долгіе мѣсяцы, когда онъ работалъ надъ ней, ему не пришли въ голову возраженія, которыя теперь сразу являются всякому, кто ее видитъ? Зритель долженъ

---

[1]) Картина Гольмана Гёнта.

подумать объ этомъ. Не имѣло ли подобное упорство какихъ-либо основаній, непонятныхъ съ перваго взгляда.

Гёнтъ никогда не объяснялъ мнѣ своей картины, но смыслъ ея мнѣ кажется очевиднымъ.

Прекрасныя слова написаны подъ нею: «Се стою у двери и стучу: если кто услышитъ голосъ Мой и отворитъ дверь, войду къ нему и буду вечерять съ нимъ, и онъ со Мною». На лѣвой сторонѣ картины дверь, дверь души человѣческой. Она крѣпко заперта; желѣзныя перекладины и гвозди покрыты ржавчиной, ползущія вѣтви плюща заплели и окутали ее всю до притолокъ; видно, дверь никогда не отворялась. Летучая мышь вьется вокругъ, порогъ заросъ сорными травами, терновникомъ, крапивой и безплодными злаками.

Ночною порою пришелъ Христосъ, въ Своемъ вѣковѣчномъ санѣ пророка, священника и царя. Бѣлая одежда изображаетъ силу Духа, почіющаго на Немъ; драгоцѣнная мантія и нагрудникъ, расшитый камнями,—священническій санъ Его; сіяющая корона сплетается съ терновымъ вѣнцомъ; это не сухіе, колючіе терніи: они уже покрылись нѣжными молодыми листьями, врачующими народы.

Когда Христосъ входитъ въ человѣческую душу, Онъ приноситъ съ собою двоякій свѣтъ: свѣтъ совѣсти, озаряющій прошлый грѣхъ, и

свѣтъ мира и надежды на спасеніе. Фонарь, который Христосъ держитъ въ лѣвой рукѣ,— свѣтъ совѣсти, зловѣщее, красное пламя; оно освѣщаетъ только запертую дверь, сорныя травы у порога да яблоко, упавшее съ одной изъ яблонь въ огородѣ:—полное пробужденіе совѣсти является въ сознаніи не только личнаго, но и первороднаго грѣха.

Цѣпь, на которой виситъ фонарь, опутываетъ держащую его кисть руки,—грѣшнику кажется, что свѣтъ, обличающій грѣхъ, въ то же время сковываетъ руку Христа.

Сіяніе вокругъ головы, наоборотъ, есть надежда на спасеніе; оно исходитъ изъ терноваго вѣнца; это печальный, мягкій, слабый свѣтъ, но въ то же время сила его такъ велика, что въ лучахъ его совершенно стираются очертанія пропускающихъ его листьевъ и вѣтвей; такъ должно пропадать въ этихъ лучахъ все земное.

Я думаю, не много найдется людей, на которыхъ картина, такимъ образомъ понятая, не произведетъ глубокаго впечатлѣнія. Что до меня касается, то я считаю ее однимъ изъ величайшихъ произведеній религіозной живописи всѣхъ временъ.

СИМВОЛИКА ВЪ ЖИВОПИСИ. — Многіе утверждаютъ, что символику или олицетворе-

ніе нужно совершенно изгнать изъ области живописи. Мнѣніе это непонятно въ своей основѣ и по существу своему нелѣпо. То, что олицетворяется въ поэзіи, можетъ олицетворяться и въ живописи [1]); существованіе этого отдѣла живописи не только законно, но, по моему, едва ли найдется какой-нибудь другой родъ ея, столь же полезный и поучительный; я отъ души желалъ бы, чтобы всѣ великія аллегоріи въ поэзіи были съ возможно большей силой воспроизведены живописью, и чтобы художники наши направляли свое творчество къ созиданію новыхъ аллегорій. Если ссылаться въ этомъ дѣлѣ на авторитеты, то окажется, что аллегорическая живопись всегда находила себѣ почитателей среди величайшихъ умовъ и наиболѣе развитыхъ народныхъ массъ; такъ это было съ самаго начала искусства; такъ это будетъ, пока оно не перестанетъ существовать. «Торжество Смерти» Орканья, фрески Симона Мемми въ Испанской Капеллѣ; главныя произведенія Джіотто въ Ассизи и частью въ Аренѣ; двѣ лучшія статуи Микель-Анджело — «День» и «Ночь»; благородная «Меланхолія» Альбрехта Дюрера и сотни лучшихъ его вещей; приблизительно около трети всѣхъ произведеній

---

[1]) Хотя, пожалуй, въ нѣсколько меньшей степени.

Тинторетто и Веронеза и почти такая же доля произведеній Рафаэля и Рубенса, все это символическія и аллегорическія картины, и кромѣ картинъ Рубенса, всѣ онѣ принадлежатъ къ разряду самыхъ интересныхъ созданій своихъ авторовъ. Чѣмъ художникъ выше и вдумчивѣе, тѣмъ болѣе онъ любитъ символику и тѣмъ безстрашнѣе прибѣгаетъ къ ней. Мертвая символика, посредственная символика и безсмысленная символика, дѣйствительно, вещи предосудительныя; но такъ же предосудительно и большинство другихъ мертвыхъ, безсмысленныхъ и посредственныхъ вещей. Правда, что какъ символика, такъ и олицетвореніе очень способны терять свою силу отъ слишкомъ частаго употребленія; когда подумаешь о всѣхъ нашихъ современныхъ Славахъ, Справедливостяхъ и прочихъ метафорическихъ идеалахъ, часто употребляемыхъ въ видѣ значковъ, штемпелей и т. п., понятно становится наше непониманіе настоящаго значенія олицетворенія. Сила его громадна и неистощима; художникъ всегда прибѣгаетъ къ нему съ особенной радостью, такъ какъ оно позволяетъ ему вводить въ свою работу элементы живописности и фантазіи, ничѣмъ другимъ неоправдываемые; впускать дикихъ звѣрей въ присутственныя мѣста, наполнять обитателями не только землю, но и воз-

духъ, сообщать самымъ, повидимому, ничтожнымъ случаямъ драматическій интересъ. Самъ Тинторетто сталъ бы втупикъ, когда предстояло заполнить цѣлое панно во дворцѣ портретомъ совсѣмъ неинтереснаго дожа, если бы ему нельзя было растянуть на турецкомъ коврѣ, у ногъ дожа, заснувшаго крылатаго льва въ десять футовъ длиной; льстивыя изображенія Маріи Медичи, работы Рубенса никого бы не удовлетворили, кромѣ ея самое, если бы въ нихъ не было румяныхъ богинь изобилія и семиголовыхъ гидръ мятежа.

Введеніе этихъ вымышленныхъ существъ допускаетъ, замѣтьте, кромѣ фантастичности въ сюжетѣ, также и фантастичность въ исполненіи; я думаю, что преслѣдованіе ложнаго идеала не только не привело къ оскудѣнію фантастическаго творчества, но что область его еще почти совсѣмъ не изслѣдована и цѣлый неизвѣстный міръ высокихъ грезъ открытъ передъ нами. До сихъ поръ, когда въ картину вводились фантастическія существа, настроеніе самого художника было настолько реалистично, что духи его, какъ у Рубенса и въ большинствѣ случаевъ у Тинторетто, имѣли видъ существъ, облеченныхъ въ плоть и кровь; или художникъ былъ слабъ и неопытенъ въ техникѣ и писалъ духовъ прозрачныхъ и туманныхъ, потому что не умѣлъ придать имъ

внушительности. Но если бы дѣйствительно великій художникъ, вполнѣ способный дать изображеніе жизненно-правдивое, совершенно владѣющій средствами художественныхъ эффектовъ, столь развитыми современнымъ искусствомъ, если бы такой художникъ серьозно и безстрашно пустился въ область сверхъестественнаго, подъ руководствомъ знатоковъ этой области, въ родѣ Данте и Спенсера,— безпредѣльна была бы красота открытаго для живописи міра идей.

СТАРОЕ И НОВОЕ ОТНОШЕНІЕ КЪ ДѢЙСТВИТЕЛЬНОСТИ.— Спокойная радость освѣщенія отличала колористовъ ранней эпохи отъ всѣхъ другихъ школъ живописи; они не гонятся за ослѣпительнымъ блескомъ, свѣта ихъ не сверкаютъ и не ослѣпляютъ; это свѣта нѣжные, тонкіе, драгоцѣнные, свѣта жемчужины, а не известки; только вотъ что: при этомъ условіи у нихъ не было солнечнаго свѣта; день ихъ былъ райскій день; ни свѣчъ, ни солнца не было имъ нужно въ райскихъ чертогахъ; и вблизи и вдали всѣ предметы были видны ясно, какъ сквозь хрусталь. Это продолжалось до конца пятнадцатаго вѣка, когда колористы начали понимать, что подобное освѣщеніе, какъ бы оно ни было прекрасно, все же не настоящее освѣщеніе, что мы жи-

вемъ не во внутренности жемчужины, а среди атмосферы, сквозь которую урывками сіяетъ пылающее солнце и въ которой преобладаетъ унылая ночь. Мастерамъ свѣтотѣни удалось убѣдить ихъ, что въ свѣтѣ дня не менѣе таинственности, чѣмъ въ сумракѣ ночи, и что чаще всего видятъ вѣрно то, что видятъ неясно. Они научили ихъ также силѣ свѣта и степени контраста его съ тѣнью, побудили замѣнить нѣжную, жемчужную безмятежность силой пламени и блескомъ молніи, сверканіемъ солнечнаго луча на шлемѣ и на остріѣ копья. И въ свѣтѣ и въ тѣни благородные художники благородно поняли задачу. Тиціанъ съ сознательной силой, Тинторетто съ бурной страстью истолковывали ее каждый по-своему.

Тиціанъ сгущаетъ тоны въ «Вознесеніи» и «Положеніи во гробъ» и доводитъ ихъ до торжественной сумрачности. Тинторетто окутываетъ свою землю пеленами вулканическихъ облаковъ и отдаляетъ сіяніе рая пылающими другъ надъ другомъ кругами. Оба они, приблизившись къ природѣ и человѣчности, соединили всю напряженную правдивость Гольбейновскихъ портретовъ съ лучезарнымъ величіемъ, которое унаслѣдовали отъ Мастеровъ Безмятежности; въ то же время Веласкецъ, не менѣе сильный, быть можетъ, даже бога-

че одаренный чисто-художественной способностью, но воспитанный въ низшей школѣ, произвелъ чудеса колорита и свѣтотѣни, о которыхъ Рейнольдсъ говоритъ: «То, чего мы достигаемъ трудомъ, дается ему даромъ».

Корреджіо соединилъ чувственный элементъ греческихъ школъ съ ихъ сумракомъ и свѣтъ ихъ съ ихъ красотою, прибавилъ ко всему этому ломбардское чувство колорита и сталъ по всеобщему признанію, во главѣ живописи въ тѣсномъ смыслѣ слова. Другіе художники имѣли способности болѣе возвышенныя, болѣе могущественныя, но, какъ живописецъ, какъ мастеръ красиво накладывать краски, Корреджіо одинъ въ своемъ родѣ.

Я сказалъ, что благородные люди благородно поняли задачу. Точно также люди низкіе неизбѣжно должны были понять ее низко. Великіе люди перешли отъ цвѣта къ солнечному свѣту; люди низкіе перешли отъ свѣта къ свѣчкѣ. Но сегодня «non ragionare di lor», посмотримъ лучше, въ чемъ заключалась и что значила великая перемѣна, двинувшая впередъ искусство. Ибо, хотя рѣчь идетъ о техническихъ элементахъ искусства, но каждый изъ нихъ, какъ я уже не разъ повторялъ вамъ, есть продуктъ и выраженіе душевнаго строя; складки покрова объясняются исключительно формами тѣла, скрытаго подъ нимъ.

Совершенные художники, какъ мы видѣли, внесли таинственность и неясность въ систему своего колорита. Это значитъ, что міръ, ихъ окружающій, рѣшилъ больше не мечтать и не вѣрить, а знать и видѣть. И тотчасъ же они узнали и увидѣли,—не такъ, какъ прежде, сквозь пестрое стекло готическаго окна, а чрезъ темное стекло телескопа. Окно собора скрывало отъ человѣка настоящее небо и ослѣпляло его видѣніемъ, телескопъ открываетъ ему небо, но омрачаетъ небесный свѣтъ, показываетъ безконечность туманныхъ звѣздъ, теряющихся въ пространствѣ дальше и дальше, до недоступныхъ воображенію предѣловъ. Вотъ въ чемъ разгадка тайны.

Далѣе, что значитъ это греческое сопоставленіе бѣлаго съ чернымъ? Во времена свѣтлаго, прозрачнаго колорита, художники прибѣгали, какъ на холстѣ, такъ и на стеклѣ, къ сложнымъ рисункамъ, гдѣ краски красиво переплетались и сливались въ общую прекрасную мелодію. Но художники великой натуралистической школы предпочитали пріемъ грековъ—рисунокъ ихъ выдѣлялся изъ фона, темный на свѣтломъ, свѣтлый на темномъ. Причина такого предпочтенія между прочимъ заключается въ возвращеніи окружающаго міра къ убѣжденію грековъ, что въ природѣ, и главное въ природѣ человѣческой, не все

мелодія и свѣтъ, что природа эта прерывиста и противорѣчива, что у святыхъ есть свои слабости, а у грѣшниковъ свои хорошія стороны, что самая лучезарная добродѣтель иногда не болѣе какъ блескъ молніи, и самое, казалось бы, черное преступленіе — не болѣе какъ пятно; ни мало не смѣшивая бѣлаго съ чернымъ, они не только прощали черное, но находили удовольствіе въ пестрыхъ, какъ νεβρίς, вещахъ.

Итакъ, во-первыхъ, мы получаемъ таинственность. Во-вторыхъ, противопоставленіе свѣта и тѣни. Наконецъ, какую бы то ни было форму свѣта и тѣни, лишь бы въ ней заключалась правда. Правда во что бы то ни стало, смиреніе передъ нею и твердая рѣшимость довольствоваться ею. Портреты живыхъ людей, мужчинъ, женщинъ и дѣтей, вмѣсто изображеній святыхъ, херувимовъ и демоновъ. Посмотрите, я принесъ вамъ нѣсколько образчиковъ совершеннаго искусства: вотъ дѣвушка изъ фамиліи Строцци съ своею собакой, Тиціана; вотъ маленькая принцесса изъ Савойскаго дома, Ванъ-Дейка, Карлъ V, Тиціана; королева, Веласкеца; молодая англичанка въ парчевомъ платьѣ, Рейнольдса; англійскій докторъ въ будничномъ одѣяніи и въ парикѣ, Рейнольдса; если они вамъ не нравятся,— вина не моя, я ничего не могу найти лучше.

зомъ, въ искусствѣ тщательная оконченность требуется только отъ величайшихъ мастеровъ, и они всегда даютъ ее. Микель-Анджело, Леонардо, Фидій, Перуджино, Тёрнеръ мѣстами оканчивали свои картины съ самой тончайшей подробностью, и это всегда способствовало полнѣйшему осуществленію высокой цѣли. Но люди низшаго порядка не способны оканчивать, такъ какъ полная законченность требуетъ полнаго знанія; мы должны брать выраженіе ихъ идей въ томъ видѣ, въ какомъ они въ состояніи намъ его дать. Правило просто: всегда сначала ищите замысла, а потомъ ужс такого исполненія, которое бы соотвѣтствовало замыслу и давалось художнику безъ мучительнаго усилія,—и ничего болѣе. Главное, не требуйте утонченности исполненія тамъ, гдѣ отсутствуетъ идея; такое произведеніе — произведеніе рабское, оно не имѣетъ оправданій. Скорѣе отдавайте предпочтеніе работѣ грубой, чѣмъ гладкой; все дѣло въ томъ, чтобы она соотвѣтствовала практической цѣли; не воображайте, что есть какойнибудь поводъ гордиться произведеніемъ, которое создалось съ помощью терпѣнія и стеклянной бумаги.

Я приведу одинъ примѣръ, изъ котораго читатель пойметъ, что я хочу сказать. Примѣръ этотъ—производство стеклянной посу-

ды. Наше современное стекло безукоризненно чисто, посуда имѣетъ правильную форму, грань ея безупречна. Мы гордимся этимъ; мы должны бы были стыдиться этого. Старинное венеціанское стекло было тускло, неправильно по формѣ, если когда и было гранено, то гранилось неуклюже. Но старые венеціанцы имѣли право гордиться имъ. Между англійскимъ и венеціанскимъ рабочимъ существуетъ та разница, что первый думаетъ только о симметричномъ воспроизведеніи рисунка, о правильности изгибовъ и о надлежащей остротѣ угловъ, тогда какъ старый венеціанецъ ни на волосъ не заботился объ остротѣ угловъ, а сочинялъ новый рисунокъ для каждой посудины, каждую ручку и каждый носикъ украшалъ новой выдумкой. Такимъ образомъ, хотя нѣкоторые сосуды венеціанскаго стекла, сдѣланные неумѣлыми и неизобрѣтательными мастерами, довольно безобразны и неуклюжи, другіе такъ прекрасны по формѣ, что имъ нѣтъ цѣны; никогда одна и та же форма не повторяется дважды. Разнообразіе формы и тщательность отдѣлки—несовмѣстимы. Если мастеръ занятъ мыслью о краешкахъ, онъ не думаетъ о рисункѣ; если думаетъ о рисункѣ— не думаетъ о краешкахъ. Выбирайте одно изъ двухъ—или прекрасную форму, или тщательную отдѣлку, и рѣшайте въ то же вре-

менныя чудовища и суровыя, оцѣпенѣлыя статуи, лишенныя анатоміи; не смѣйтесь надъ ними, въ нихъ признакъ жизни и свободы каждаго изъ рабочихъ, тесавшихъ камень, свободы мысли и положенія въ ряду живущихъ, которую не могутъ дать никакіе законы, никакія хартіи и никакая благотворительность; возвращеніе этой свободы своимъ дѣтямъ должно быть главной цѣлью всей современной Европы.

Не думайте, что я говорю что-то нелѣпое и дикое. Превращеніе рабочаго въ машину сильнѣе, чѣмъ всѣ другія злоупотребленія нашего времени, заставляетъ большинство народовъ вести безплодную, безсвязную, разрушительную борьбу за свободу, сущность которой они сами не понимаютъ. Всеобщее возстаніе противъ богатства и знатности не вызывается ни голодомъ, ни уязвленной гордостью. То и другое, теперь какъ и во всѣ времена, причинило много зла, но никогда общества не были такъ потрясаемы, какъ теперь.

Дѣло не въ томъ, что люди плохо питаются, а въ томъ, что работа, которою они добываютъ свой хлѣбъ, не доставляетъ имъ удовольствія и богатство представляется единственнымъ источникомъ этого удовольствія. Не въ томъ, что презрѣніе высшихъ классовъ

тяжело для низшихъ, а въ томъ, что невыносимо ихъ собственное презрѣніе къ себѣ; они чувствуютъ, что трудъ, къ которому они приговорены, поистинѣ унизителенъ и дѣлаетъ ихъ менѣе чѣмъ людьми. Никогда высшіе классы не относились къ низшимъ такъ сочувственно, никогда такъ не заботились о нихъ, какъ теперь, и никогда въ такой степени не были ненавидимы ими. Это происходитъ потому, что въ старину богатые и бѣдные раздѣлялись только стѣною, воздвигнутою закономъ; теперь они стоятъ уже не на одномъ уровнѣ; между низшими и высшими слоями человѣчества разверзлась бездна, и со дна ея поднимаются ядовитыя испаренія. Не знаю, настанетъ ли когда-нибудь такое время, когда люди поймутъ, что такое истинная свобода, поймутъ, что повиноваться человѣку, работать для него и почитать его лично или занимаемое имъ положеніе—не есть рабство. Часто это бываетъ лучшимъ родомъ свободы—свободой отъ заботъ. Человѣкъ, который одному говоритъ: «иди», и тотъ идетъ, другому — «останься», и тотъ остается, въ большинствѣ случаевъ испытываетъ большее стѣсненіе свободы, большія затрудненія, чѣмъ тотъ, кто повинуется ему. Движенія одного стѣснены тяжестью, которую онъ несетъ на плечахъ; движенія другого—уздою на устахъ

его; нѣтъ никакихъ средствъ облегчить тяжесть, а узда не будетъ тревожить насъ, если мы не будемъ грызть ее. Благоговѣть передъ другимъ, отдать въ его распоряженіе себя и свою жизнь—это не рабство; часто это бываетъ самымъ высокимъ жребіемъ, возможнымъ на землѣ. Бываетъ, правда, благоговѣніе раболѣпное, то-есть неразумное и своекорыстное, но бываетъ благоговѣніе высокое, то-есть разумное и любящее; ничто такъ не возвышаетъ человѣка какъ такого рода благоговѣніе; даже когда чувство это выходитъ изъ границъ здраваго смысла, если оно становится любовью, оно дѣлаетъ человѣка лучше. Кто, въ сущности, имѣлъ болѣе рабскую душу,— тотъ ли ирландскій крестьянинъ, который вчера сидѣлъ въ засадѣ, поджидая, когда пройдетъ землевладѣлецъ, и просунувъ дуло ружья сквозь дыру въ заборѣ, или тотъ старый слуга, житель горъ, который двѣсти лѣтъ назадъ въ Инверкейтингѣ отдалъ за вождя свою жизнь и жизнь семи сыновей своихъ [1])? Когда падалъ одинъ, онъ призывалъ на смерть другого словами: «Еще одинъ за Гектора!» Во

---

[1]) «Извѣстно, что въ битвѣ при Инверкейтингѣ между роялистами и войсками Оливера Кромвеля отецъ и семь храбрыхъ сыновъ пожертвовали жизнью за сэра Гектора Маклина изъ Дюарта». Предисловіе къ «Пертской Красавицѣ» (Вальтеръ-Скотта).

всѣ вѣка и у всѣхъ народовъ люди преклонялись другъ передъ другомъ и жертвовали собою не только безропотно, но съ радостью, и голодъ, и опасность, и войну, и всякое зло, и всякій позоръ переносили ради своихъ господъ и королей; всѣ эти добровольныя жертвы возвышали тѣхъ, кто приносилъ ихъ, не менѣе чѣмъ тѣхъ, кому онѣ приносились; природа требовала этихъ жертвъ, и Богъ благословлялъ ихъ. Но чувствовать, что душа твоя изсыхаетъ и никто за это тебѣ не скажетъ спасибо, что все твое существо поглотилось невѣдомой никому бездной, что ты сдѣлался частью машины, наравнѣ съ ея колесами, пріуроченный къ ударамъ ея молота,— этого природа не требуетъ, Богъ не благословляетъ, и недолго можетъ выносить человѣкъ.

Въ послѣднее время мы много изучали, и усовершенствовали великое изобрѣтеніе цивилизаціи—раздѣленіе труда, но мы неправильно называемъ его. Въ сущности, раздѣленъ не трудъ, а человѣкъ, раздѣленъ на частицы человѣка, разбитъ на мелкіе осколки и крохи жизни, такъ что всего того кусочка разума, который ему остался, не достаточно, чтобы сдѣлать булавку или гвоздь; онъ уходитъ весь цѣликомъ на то, чтобы заострить булавку или сдѣлать шляпку гвоздя. Конечно, хорошо и

желательно сдѣлать въ одинъ день много булавокъ; но если бы мы могли разсмотрѣть стеклянный порошокъ, полирующій ихъ острія, порошокъ толченой человѣческой души, которую можно различить только подъ сильнымъ микроскопомъ,—тогда намъ бы пришлось сознаться, что это имѣетъ также и нѣкоторыя неудобства. Громче рева плавильныхъ печей раздается крикъ всѣхъ нашихъ фабричныхъ городовъ; крикъ этотъ вездѣ одинъ—тамъ выдѣлывается нами все, кромѣ души человѣческой; мы бѣлимъ хлопчатую бумагу, закаляемъ сталь, очищаемъ сахаръ, формуемъ посуду, но отшлифовать, образовать, сдѣлать крѣпче и тоньше хотя единую человѣческую душу—никогда не входитъ въ наши расчеты. Что можно противопоставить всему тому злу, къ которому этотъ крикъ побуждаетъ миріады людей? Не наставленіе и не проповѣдь; если мы будемъ учить ихъ, они только яснѣе увидятъ свое несчастье, а проповѣдь, ограничивающаяся одной проповѣдью, была бы только насмѣшкой. Чтобы бороться съ этимъ зломъ, всѣ классы должны ясно понять, какой родъ труда пригоденъ для человѣка, возвышаетъ его и дѣлаетъ счастливѣе; должны рѣшительно отказаться отъ удобствъ, красоты и дешевизны, которыя добываются цѣной униженія рабочаго, а также рѣшительно требовать про-

дуктовъ и результатовъ здороваго, благороднаго труда.

Но какимъ же образомъ, спросите вы, опредѣлить такіе продукты и регулировать спросъ на нихъ? Это не трудно, если принять за руководство три общія и простыя правила:

1) Никогда не поощряйте производства какого бы то ни было не безусловно необходимаго предмета, въ которомъ не принимаетъ участія *личная изобрѣтательность*.

2) Никогда *не требуйте тщательной отдѣлки* ради ея самой, а только ради какой-нибудь практической или высокой цѣли.

3) Никогда *не поощряйте подражанія* или какого бы то ни было копированія, развѣ только съ цѣлью сохранить воспоминаніе о великомъ произведеніи.

РАЗДѢЛЪ.—Общественному бѣдствію можно помочь только однимъ путемъ, путемъ всеобщаго образованія, направленнаго къ развитію мышленія, милосердія и справедливости. Можно, конечно, изобрѣсти многіе законы для постепеннаго улучшенія и укрѣпленія національнаго характера, но по большей части законы эти таковы, что національный характеръ не вынесетъ ихъ, если не будетъ въ сильной степени улучшенъ предварительно.

Законы могутъ быть полезны юной націи, какъ ортопедическій корсетъ полезенъ слабому ребенку, но не выпрямить ему сгорбленной спины старой націи.

Не говоря уже о томъ, что какъ бы онъ ни былъ затруднителенъ, земельный вопросъ имѣетъ значеніе только второстепенное; раздѣлите землю какъ угодно—главный вопросъ останется неразрѣшеннымъ. Кто будетъ копать ее? Кто и за какую плату будетъ исполнять за остальныхъ тяжелую и грязную работу? Кто и за какую плату возьметъ на себя работу пріятную и чистую? Къ этимъ вопросамъ примѣшиваются любопытныя религіозныя и нравственныя соображенія.

Вполнѣ ли законно высасывать часть души изъ многихъ людей, для того чтобы изъ добытаго количества психическихъ свойствъ создать одну прекрасную, идеальную душу? Если бы дѣло шло просто о крови, а не о духѣ (что не только буквально исполнимо, но исполнялось уже и прежде въ примѣненіи къ дѣтямъ), если бы можно было выцѣдить данное количество крови изъ рукъ толпы и, вливъ его въ жилы одного человѣка, сдѣлать этого человѣка болѣе чистокровнымъ джентльменомъ,—конечно, это бы практиковалось, хотя, вѣроятно, практиковалось бы втайнѣ. Но теперь, такъ какъ мы лишаемъ

людей не крови, которую видно, а души и разума, которыхъ не видно,—мы можемъ дѣлать это совершенно явно и живемъ какъ хорьки, питаясь изысканной добычей. Другими словами, мы питаемся трудами нѣкотораго количества олуховъ, которые, въ состояніи полнаго отупѣнія, копаютъ и роютъ для того, чтобы мы могли исключительно предаться мышленію и чувству.

Однако, такое положеніе дѣлъ имѣетъ за себя многое. Высоко-образованный и развитой англійскій, австрійскій, французскій или италіанскій джентльменъ (тѣмъ болѣе—лэди)—великое произведеніе, произведеніе болѣе совершенное, чѣмъ большинство статуй; онъ обладаетъ не только прекрасною формою, но и цвѣтомъ,—да, вдобавокъ, еще своимъ высоко-развитымъ разумомъ; вы смотрите на него съ восторгомъ и слушаете съ изумленіемъ; созданіе его, какъ созданіе церкви или пирамиды, неизбѣжно требуетъ многихъ человѣческихъ жертвъ. Можетъ быть лучше создать прекрасное человѣческое существо, чѣмъ прекрасный соборъ или башню; благоговѣніе передъ человѣческимъ существомъ, стоящимъ несравненно выше насъ, даетъ большее счастье, чѣмъ благоговѣніе передъ стѣною; но прекрасное человѣческое существо должно, въ свою очередь, нести нѣкоторыя обязанности,—

оно должно быть крѣпостною стѣной и башней, откуда раздается благовѣстъ.

УСЛОВІЯ СУЩЕСТВОВАНІЯ ИСКУССТВА. — *Тернеръ не можетъ написать пейзажа, если не будетъ природы, съ которой писать. Тиціанъ не можетъ написать портрета, если не будетъ человѣка съ котораго писать*. Кажется это не требуетъ доказательствъ, и однако никто не соглашается со мною, когда я утверждаю, что первое дѣло искусства — очистить страну и позаботиться о красотѣ жителей.

Въ теченіе десяти лѣтъ я напрасно старался доказать эту очевидную истину; всѣ продолжали считать мое утвержденіе нелѣпымъ. Позаботиться о чистотѣ въ странѣ и о красотѣ народа — увѣряю васъ, что съ этого надо начать въ дѣлѣ искусства. Конечно оно существовало у народовъ, которые жили въ грязи, чтобы служить Богу, но не у тѣхъ, которые жили въ грязи, чтобы служить дьяволу. Безспорно, оно ушествовало въ тѣхъ странахъ, гдѣ люди и не были поголовно красивы, гдѣ у нихъ были слишкомъ толстыя губы и почернѣвшія отъ зноя лица. Но нѣтъ искусства тамъ, гдѣ народъ блѣденъ отъ непосильнаго труда и тѣни смертной, гдѣ губы людей изсохли отъ голода и побѣлѣли отъ зараженнаго воздуха.

Разъ навсегда говорю вамъ: для произведенія искусства ненужно ни быстроты сообщенія, ни конкуренціи, ни выставокъ; для процвѣтанія искусства нужно украсить свои жилища и остаться дома, нужно каждому по своему, втихомолку дѣлать свое дѣло какъ можно лучше; нужно жить праведно и работать по совѣсти, все равно будетъ или не будетъ выставлена работа.

Словомъ, не ради гордости и не ради наживы, а только ради любви долженъ работать художникъ; ради любви къ своему искусству, или къ своему ближнему, или какойнибудь другой, основанной на нихъ, но еще высшей любви.

ХУДОЖНИКИ И РЕМЕСЛЕННИКИ.—Въ большомъ масштабѣ, въ работѣ опредѣленной чертежомъ и мѣрою, идея одного человѣка не только можетъ, но и должна осуществляться трудомъ другихъ людей. Но въ размѣрѣ меньшемъ, въ рисункѣ не поддающемся математическому вычисленію, чужую мысль выразить невозможно; различіе настроенія въ пріемахъ человѣка, работающаго самостоятельно, и человѣка, исполняющаго чужія указанія, не рѣдко сводится къ различію между великимъ и посредственнымъ произведеніемъ искусства. Въ другомъ мѣстѣ я постараюсь показать вамъ,

времена имѣла склонность придавать основаніямъ колоннъ выпуклую форму; въ XVI в. рѣзчики дерева обратили эту форму въ главный элементъ орнаментаціи. Окна дома въ Страсбургѣ — только подражаніе нѣмецкихъ крестьянъ тому, что въ совершенномъ видѣ мы находимъ въ Бергамскомъ соборѣ. Но утонченному итальянцу доставляли гораздо менѣе удовольствія его роскошныя гирлянды мраморныхъ цвѣтовъ, чѣмъ доставляетъ эльзасскому бюргеру или крестьянину это грубое подражаніе, смѣло и откровенно сообразующееся съ величиною дома и свойствомъ бревенъ, изъ которыхъ онъ выстроенъ. Никакія сокровища большой выставки не обрадовали бы его такъ, какъ онъ радуется, когда видитъ конекъ своей крыши, заканчивающій ея лѣпныя украшенія, и пишетъ вычурными черными буквами въ промежуткахъ грубой скульптуры: «Мы съ женою выстроили домъ съ Божьей помощью и молимъ Бога надолго продлить нашу жизнь въ немъ, а также и жизнь дѣтей нашихъ».

Но въ настоящемъ рисункѣ обращаетъ наше вниманіе не только простонародный стиль изображеннаго дома, но и простонародный стиль самаго изображенія. Манера Проута изображать грубую столярную рѣзьбу также безхитростна, какъ и самая рѣзьба. Проутъ родился

въ отдаленной части Англіи, учился рисовать безъ всякой помощи: рыбацкія лодки служили ему моделями; ощупью подвигаясь впередъ, онъ, наконецъ, настолько овладѣлъ рисункомъ, что могъ кое-что зарабатывать литографіей. Онъ чувствовалъ живописную красоту старыхъ зданій, съ полустертой отъ времени рѣзьбою; своеобразный инстинктъ въ передачѣ этой красоты не только доставилъ ему значительную извѣстность, но открылъ безконечный источникъ наслажденій въ уединеніи деревенскихъ лачужекъ и тишинѣ глухихъ городковъ. Такимъ образомъ у Проута не было никакихъ побужденій стремиться къ ознакомленію съ тонкостями болѣе выработаннаго искусства и къ борьбѣ съ его трудностями. Наоборотъ, самое несовершенство работы какъ нельзя болѣе соотвѣтствовало избираемымъ сюжетамъ.

Толстыя черты угля, которыми нарисованъ Страсбургскій домъ, вполнѣ передаютъ намъ общее впечатлѣніе, производимое этимъ домомъ. Если бы его орнаменты были нарисованы съ Леонардовскимъ изяществомъ, грубость и неправильность ихъ рѣзала бы глаза и казалась смѣшною. Возбуждая представленіе о времени, потраченномъ, чтобы изобразить предметъ, не стоющій такой работы, и привлечь ваше вниманіе къ предмету, только

своей гадости, какія когда-либо выходили изъ рукъ человѣческихъ.

Будьте увѣрены, что нельзя силою приволочь человѣка къ совершенству, нельзя скомкать его въ совершенную форму, точно такъ же какъ нельзя скомкать въ нее растеніе. Если когда-нибудь вы будете занимать положеніе, которое дастъ вамъ власть, и если вамъ придется избирать способы народнаго образованія, узнайте сначала, чѣмъ занимались прежде тѣ люди, которыхъ надлежитъ обучать, и учите ихъ совершенствоваться въ томъ самомъ, что они дѣлали прежде. Не ставьте передъ ними никакого другого совершенства; не смущайте ихъ благоговѣнія передъ прошлымъ; не думайте, что вы обязаны просвѣтить ихъ невѣжество и искоренить суевѣріе; учите ихъ только правдѣ и кротости; своимъ примѣромъ искореняйте привычки, которыя считаете зловредными и унизительными; болѣе всего оберегайте мѣстныя ассоціаціи и наслѣдственность искусства.

Величайшее зло такъ называемой цивилизаціи состоитъ въ томъ, что она, въ погонѣ за оригинальностью, нарочно выдумываетъ новые методы заблужденія и въ то же время искореняетъ вездѣ гдѣ можетъ благородную оригинальность націй, возникающую изъ чистоты расы и изъ любви къ родной землѣ.

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО. — Единственное существенное отличiе искусства декоративнаго отъ искусства другихъ родовъ заключается въ прiуроченiи его къ опредѣленному мѣсту, гдѣ оно находится въ связи съ другими художественными произведенiями, подчиняется имъ, или первенствуетъ надъ ними. Всѣ величайшiя въ мiрѣ художественныя произведенiя предназначены для опредѣленнаго мѣста и подчиняются извѣстному плану. Самое высшее искусство всегда преслѣдовало задачи декоративныя. Лучшая скульптура, когда-либо существовавшая, служила украшенiемъ фронтона храма, лучшая живопись — украшенiемъ комнаты. Лучшее произведенiе Рафаэля—расписанныя стѣны въ нѣсколькихъ комнатахъ Ватикана, а картоны его предназначались для ковровъ. Лучшее произведенiе Кореджiо—расписанные купола въ двухъ маленькихъ церквахъ въ Пармѣ; Микель-Анджело—расписанный потолокъ въ частной капеллѣ папы; Тинторетто—расписанный потолокъ и стѣна въ помѣщенiи одного Венецiанскаго благотворительнаго общества; что касается Тицiана и Веронеза, то они расточали драгоцѣнныя сокровища своего генiя даже не на внутреннее, а на наружное убранство простыхъ кирпичныхъ стѣнъ въ Венецiи.

Перестѣньте разъ навсегда считать декора-

тивное искусство отдѣльнымъ и низшимъ родомъ искусства. По сущности и природѣ своей оно приноровлено къ опредѣленному мѣсту и должно соединяться въ гармоническомъ единствѣ съ другимъ искусствомъ; въ этомъ не только нѣтъ ничего постыднаго, декоративная живопись не только не унижается своей нераздѣльностью съ опредѣленнымъ мѣстомъ, но наоборотъ для искусства скорѣе унизительно быть переноснымъ. Искусство переносное, не зависящее отъ своего мѣста, — по большей части искусство низшее. Вашъ маленькій голландскій пейзажикъ, сегодня поставленный на каминъ, а завтра повѣшенный между оконъ, внушаетъ гораздо менѣе уваженія, чѣмъ пространныя поля и лѣса, которыми Беноццо украсилъ и оживилъ когда-то унылую арку Пизанскаго Кампо-Санто; серебряный кабанъ, котораго вы употребляете въ видѣ печати или прячете въ бархатный футляръ, далеко не такое благородное животное, какъ бронзовый кабанъ, извергающій струю фонтана изъ-подъ своихъ клыковъ на базарной площади во Флоренціи. Переносная картина или изваяніе, конечно, можетъ быть въ своемъ родѣ первокласнымъ произведеніемъ, но оно первоклассно не потому, что его можно переносить. Фрески Тиціана отнюдь не теряютъ своего первоклас-

снаго значенія отъ того, что онѣ прикрѣплены къ мѣсту; наоборотъ, очень часто величайшей похвалой картинѣ можетъ служить сравненіе ея съ фреской.

ГНѢЗДО.— На дняхъ я былъ у мистера Гульда, орнитолога, и видѣлъ коллекцію собранныхъ имъ птицъ; коллекція эта едва ли имѣетъ себѣ равную во всей Европѣ; она свидѣтельствуетъ о неутомимомъ терпѣніи и любви къ наукѣ, о тонкомъ художественномъ чувствѣ своего составителя. Онъ показалъ мнѣ, между прочимъ, гнѣздо обыкновенной англійской птички; оно казалось интереснымъ даже ему, несмотря на его знакомство съ затѣйливыми постройками всѣхъ птицъ земного шара; тѣмъ болѣе оно удивило и восхитило меня. Это было гнѣздо снѣгиря, устроенное въ развѣтвленіи черенка, гдѣ для него понадобилось сдѣлать болѣе широкое основаніе. Весь первый этажъ снѣгирь выстроилъ исключительно изъ однихъ сухихъ стебельковъ цвѣтка Clematis. Стебельки эти онъ осторожно переплелъ, а развѣтвленныя цвѣточныя головки всѣ оставилъ снаружи, въ видѣ причудливаго готическаго орнамента удивительной красоты и оригинальности; въ работѣ этой выразилось, повидимому, радостное и любовное отношеніе къ искусству плетенія и

опредѣленное стремленіе къ орнаментальной красотѣ.

Но у снѣгиря не было никакого подобнаго намѣренія: боюсь, что не за чѣмъ и говорить вамъ объ этомъ. «Боюсь», потому что мнѣ было бы гораздо пріятнѣе уличить васъ въ преувеличеніи разума низшихъ животныхъ, чѣмъ въ преуменьшеніи его. Но въ настоящемъ состояніи естественной науки, вамъ скорѣе грозитъ опасность вообразить, что снѣгирь—просто механическое соединеніе нервныхъ волоконъ, покрытое перьями, благодаря хроническому выдѣленію кожи, и собирающее цвѣточные стебельки подъ вліяніемъ гальваническаго тока.

Такое заблужденіе съ вашей стороны было бы гораздо больше и гораздо хуже, чѣмъ если бы вы приписали снѣгирю сознательное соперничество съ самыми изящными готическими рисунками м-ра Стрита.

У снѣгиря ровно столько вдохновенія, столько знанія и столько умѣнія, сколько нужно для его счастья; стебельки клематиса показались ему легче и тверже всѣхъ остальныхъ стебельковъ, и извилистые стебли его удобнѣе для плетенія. Цвѣты онъ естественно долженъ былъ оставить снаружи,—такъ какъ для гнѣзда нужно было гладкое основаніе; не снѣгирю, а скорѣе цвѣтамъ обязано оно своею красотою.

А все же я увѣренъ, что если бы вы его видѣли, и, тѣмъ болѣе, если бы вы присутствовали при постройкѣ его, вамъ бы очень хотѣлось выразить архитектору свое горячее одобреніе; если Вордсвортъ или какой-нибудь другой такой же добродушный человѣкъ могъ хотѣть, чтобы «маленькая горная маргаритка понимала красоту той тѣни, которую, въ видѣ темной звѣздочки, она бросаетъ на гладкую поверхность голаго камня», тѣмъ болѣе желали бы вы выразить свое сочувствіе веселому маленькому строителю гнѣзда и объяснить ему по всѣмъ правиламъ искусства, какую онъ дѣлаетъ изящную вещь.

Приходило ли вамъ когда-нибудь въ голову, что нѣкоторымъ изъ лучшихъ и мудрѣйшихъ нашихъ художниковъ не всегда возможно объяснить, какія изящныя вещи они дѣлаютъ, и что, можетъ быть, самое совершенство ихъ искусства зависитъ отъ того, какъ мало они его сознаютъ?

Приходило или не приходило, увѣряю васъ, что это такъ. Величайшіе художники правда иногда снисходятъ до науки, исполняютъ свое дѣло болѣе или менѣе систематично, какъ обыкновенные смертные, и наслаждаются своими произведеніями больше, чѣмъ птицы наслаждаются своими; но замѣтьте, имъ доставляетъ удовольствіе не красота

произведенія, а то же самое, что, вѣроятно, доставляетъ удовольствіе и снѣгирю, а именно то, что работа ихъ, будь она безобразна или красива, не могла быть исполнена лучше, — что они не въ состояніи сдѣлать ее иначе и благодарны за то, что не вышло хуже. Конечно удовольствіе, доставляемое ими другимъ, несравненно больше ихъ собственнаго удовольствія.

Но, не говоря уже о спеціальной наивности хорошихъ художниковъ, спрашивается: не желательна ли подобная наивность и во всемъ родѣ человѣческомъ; не должны ли всѣ мы исполнять наше человѣческое дѣло такъ, чтобы существа, которыя выше насъ, находили наше произведеніе прекраснѣе, чѣмъ мы находимъ его сами? Отчего бы наши гнѣзда не казались ангеламъ вещами столь же интересными, сколь интересно для насъ гнѣздо снѣгиря?

Вѣроятно, такое предположеніе покажется вамъ смѣшнымъ и оттолкнетъ васъ своею самонадѣянностью. Но, по-моему, напротивъ, въ немъ заключается полнѣйшее смиреніе. Самонадѣянно — предполагать, что человѣкъ можетъ одобрить то, что сдѣлано ангелами, а не наоборотъ.

При существующихъ обстоятельствахъ, конечно, тутъ есть затрудненія. Нельзя себѣ

представить, чтобы ангелы пожелали любоваться на переулки нашихъ фабричныхъ городовъ или украшенія нашихъ загородныхъ дачъ, но мнѣ кажется совершенно логичнымъ требовать, чтобы мы, высшіе представители животнаго царства, обладали не меньшимъ безсознательнымъ искусствомъ, чѣмъ животныя низшія, чтобы мы строили себѣ гнѣзда, вполнѣ для насъ удобныя и въ глазахъ высшихъ существъ болѣе прекрасныя, чѣмъ въ нашихъ собственныхъ.

терявшему при внимательномъ разсмотрѣніи, рисунокъ производилъ бы впечатлѣніе мучительное.

Но передъ вами простой, безъискусственный рисовальщикъ, передающій простую безъискусственную архитектуру живымъ и соотвѣтствующимъ способомъ; и художникъ и архитекторъ только потеряли бы, сдѣлавшись искуснѣе. Вы спросите меня: Неужели можетъ быть желательно, а если желательно, то неужели возможно довольствоваться произведеніями завѣдомо несовершенными? Неужели желательно или возможно, чтобы теперь, какъ въ прежнія времена, цѣлыя поколѣнія и обширныя области обогащались или тѣшились продуктами грубаго невѣжества? Не знаю, насколько это возможно, но знаю, что это необходимое условіе существованія истиннаго искусства. Произведенія невѣжества, неуклюжаго, но удовлетвореннаго собою, будутъ несовершенны, но не оскорбительны. Невѣжество неудовлетворенное, ухищренное, изучающее то, чего не въ состояніи понять, подражающее тому, чего не въ силахъ оцѣнить, даетъ самыя отвратительныя издѣлія, когдалибо унижавшія родъ людской и сбивавшія его съ толку. Нѣсколько лѣтъ тому назадъ, я осматривалъ современную галлерею совершенно провинціальной нѣмецкой школы —

Дюссельдорфской—и мнѣ хотѣлось поскорѣе пройти мимо всѣхъ ея эпическихъ и религіозныхъ картинъ, чтобы подольше любоваться одной маленькой картинкой; на ней былъ изображенъ пастушенокъ, вырѣзывающій изъ дерева портретъ своей собаки. Собака сидѣла съ нимъ рядомъ и имѣла важный и довольный видъ особы, которую въ первый разъ въ жизни достойно увѣковѣчиваетъ ваяніе; хозяинъ былъ, очевидно, доволенъ тѣмъ, какъ ему удалось передать черты своего друга. Подобныя сцены безъ сомнѣнія не рѣдко происходятъ среди крестьянъ-художниковъ, снабжающихъ игрушками Нюренбергъ и Бернъ.

Счастливые люди! Честолюбіе не тревожитъ ихъ; мастерство, которымъ они занимаются въ свободное время, имѣя въ виду только забаву, нерѣдко показываетъ своеобразное, тонкое искусство и живое пониманіе природы.

Мы окружили своихъ рабочихъ итальянскими моделями, соблазнили ихъ преміями на конкурсахъ перениманія всего, что есть самаго лучшаго или кажется намъ самымъ лучшимъ въ искусствахъ всѣхъ странъ земного шара. Все это мы сдѣлали въ надеждѣ получить великія вещи. И въ результатѣ являются произведенія, самыя совершенныя и цѣльныя въ

своей гадости, какія когда-либо выходили изъ рукъ человѣческихъ.

Будьте увѣрены, что нельзя силою приволочь человѣка къ совершенству, нельзя скомкать его въ совершенную форму, точно такъ же какъ нельзя скомкать въ нее растеніе. Если когда-нибудь вы будете занимать положеніе, которое дастъ вамъ власть, и если вамъ придется избирать способы народнаго образованія, узнайте сначала, чѣмъ занимались прежде тѣ люди, которыхъ надлежитъ обучать, и учите ихъ совершенствоваться въ томъ самомъ, что они дѣлали прежде. Не ставьте передъ ними никакого другого совершенства; не смущайте ихъ благоговѣнія передъ прошлымъ; не думайте, что вы обязаны просвѣтить ихъ невѣжество и искоренить суевѣріе; учите ихъ только правдѣ и кротости; своимъ примѣромъ искореняйте привычки, которыя считаете зловредными и унизительными; болѣе всего оберегайте мѣстныя ассоціаціи и наслѣдственность искусства.

Величайшее зло такъ называемой цивилизаціи состоитъ въ томъ, что она, въ погонѣ за оригинальностью, нарочно выдумываетъ новые методы заблужденія и въ то же время искореняетъ вездѣ гдѣ можетъ благородную оригинальность націй, возникающую изъ чистоты расы и изъ любви къ родной землѣ.

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО. — Единственное существенное отличіе искусства декоративнаго отъ искусства другихъ родовъ заключается въ пріуроченіи его къ опредѣленному мѣсту, гдѣ оно находится въ связи съ другими художественными произведеніями, подчиняется имъ, или первенствуетъ надъ ними. Всѣ величайшія въ мірѣ художественныя произведенія предназначены для опредѣленнаго мѣста и подчиняются извѣстному плану. Самое высшее искусство всегда преслѣдовало задачи декоративныя. Лучшая скульптура, когда-либо существовавшая, служила украшеніемъ фронтона храма, лучшая живопись — украшеніемъ комнаты. Лучшее произведеніе Рафаэля—расписанныя стѣны въ нѣсколькихъ комнатахъ Ватикана, а картоны его предназначались для ковровъ. Лучшее произведеніе Кореджіо—расписанные купола въ двухъ маленькихъ церквахъ въ Пармѣ; Микель-Анджело—расписанный потолокъ въ частной капеллѣ папы; Тинторетто—расписанный потолокъ и стѣна въ помѣщеніи одного Венеціанскаго благотворительнаго общества; что касается Тиціана и Веронеза, то они расточали драгоцѣнныя сокровища своего генія даже не на внутреннее, а на наружное убранство простыхъ кирпичныхъ стѣнъ въ Венеціи.

Перестаньте разъ навсегда считать декора-

опредѣленное стремленіе къ орнаментальной красотѣ.

Но у снѣгиря не было никакого подобнаго намѣренія; боюсь, что не за чѣмъ и говорить вамъ объ этомъ. «Боюсь», потому что мнѣ было бы гораздо пріятнѣе уличить васъ въ преувеличеніи разума низшихъ животныхъ, чѣмъ въ преуменьшеніи его. Но въ настоящемъ состояніи естественной науки, вамъ скорѣе грозитъ опасность вообразить, что снѣгирь—просто механическое соединеніе нервныхъ волоконъ, покрытое перьями, благодаря хроническому выдѣленію кожи, и собирающее цвѣточные стебельки подъ вліяніемъ гальваническаго тока.

Такое заблужденіе съ вашей стороны было бы гораздо больше и гораздо хуже, чѣмъ если бы вы приписали снѣгирю сознательное соперничество съ самыми изящными готическими рисунками м-ра Стрита.

У снѣгиря ровно столько вдохновенія, столько знанія и столько умѣнія, сколько нужно для его счастья; стебельки клематиса показались ему легче и тверже всѣхъ остальныхъ стебельковъ, и извилистые стебли его удобнѣе для плетенія. Цвѣты онъ естественно долженъ былъ оставить снаружи,—такъ какъ для гнѣзда нужно было гладкое основаніе; не снѣгирю, а скорѣе цвѣтамъ обязано оно своею красотою.

А все же я увѣренъ, что если бы вы его видѣли, и, тѣмъ болѣе, если бы вы присутствовали при постройкѣ его, вамъ бы очень хотѣлось выразить архитектору свое горячее одобреніе; если Вордсвортъ или какой-нибудь другой такой же добродушный человѣкъ могъ хотѣть, чтобы «маленькая горная маргаритка понимала красоту той тѣни, которую, въ видѣ темной звѣздочки, она бросаетъ на гладкую поверхность голаго камня», тѣмъ болѣе желали бы вы выразить свое сочувствіе веселому маленькому строителю гнѣзда и объяснить ему по всѣмъ правиламъ искусства, какую онъ дѣлаетъ изящную вещь.

Приходило ли вамъ когда-нибудь въ голову, что нѣкоторымъ изъ лучшихъ и мудрѣйшихъ нашихъ художниковъ не всегда возможно объяснить, какія изящныя вещи они дѣлаютъ, и что, можетъ быть, самое совершенство ихъ искусства зависитъ отъ того, какъ мало они его сознаютъ?

Приходило или не приходило, увѣряю васъ, что это такъ. Величайшіе художники правда иногда снисходятъ до науки, исполняютъ свое дѣло болѣе или менѣе систематично, какъ обыкновенные смертные, и наслаждаются своими произведеніями больше, чѣмъ птицы наслаждаются своими; но замѣтьте, имъ доставляетъ удовольствіе не красота

произведенія, а то же самое, что, вѣроятно, доставляетъ удовольствіе и снѣгирю, а именно то, что работа ихъ, будь она безобразна или красива, не могла быть исполнена лучше, — что они не въ состояніи сдѣлать ее иначе и благодарны за то, что не вышло хуже. Конечно удовольствіе, доставляемое ими другимъ, несравненно больше ихъ собственнаго удовольствія.

Но, не говоря уже о спеціальной наивности хорошихъ художниковъ, спрашивается: не желательна ли подобная наивность и во всемъ родѣ человѣческомъ; не должны ли всѣ мы исполнять наше человѣческое дѣло такъ, чтобы существа, которыя выше насъ, находили наше произведеніе прекраснѣе, чѣмъ мы находимъ его сами? Отчего бы наши гнѣзда не казались ангеламъ вещами столь же интересными, сколь интересно для насъ гнѣздо снѣгиря?

Вѣроятно, такое предположеніе покажется вамъ смѣшнымъ и оттолкнетъ васъ своею самонадѣянностью. Но, по-моему, напротивъ, въ немъ заключается полнѣйшее смиреніе. Самонадѣянно — предполагать, что человѣкъ можетъ одобрить то, что сдѣлано ангелами, а не наоборотъ.

При существующихъ обстоятельствахъ, конечно, тутъ есть затрудненія. Нельзя себѣ

представить, чтобы ангелы пожелали любоваться на переулки нашихъ фабричныхъ городовъ или украшенія нашихъ загородныхъ дачъ, но мнѣ кажется совершенно логичнымъ требовать, чтобы мы, высшіе представители животнаго царства, обладали не меньшимъ безсознательнымъ искусствомъ, чѣмъ животныя низшія, чтобы мы строили себѣ гнѣзда, вполнѣ для насъ удобныя и въ глазахъ высшихъ существъ болѣе прекрасныя, чѣмъ въ нашихъ собственныхъ.

Техника въ искусствѣ.

АНГЛІЙСКІИ ПЕИЗАЖЪ.—Въ Греціи и Италіи солнце свѣтитъ непрерывно; яркіе цвѣта выгораютъ подъ его лучами, становятся сѣрыми и бѣлыми; бурныя горныя рѣчки превращаются въ тонкія струйки между камней; однообразное сіяніе омрачается порою синими, огнистыми, грозными тучами, потопомъ проливного дождя, летучей стрѣльбою града.

Но въ древнемъ саксонскомъ королевствѣ Нортумбріи, на дикихъ плоскогорьяхъ отъ скалы Эдвина до утеса Гильды, клубятся нѣжные туманы, бродятъ причудливыя тѣни облаковъ; никнущая сѣтка, летучая бахрома благодатнаго восточнаго дождя лелѣетъ пышный мохъ въ болотѣ, наполняетъ миртъ благоуханіемъ, позлащаетъ асфодель, придаетъ дикую прелесть лѣсамъ и долинамъ и зеленому волшебному царству луговъ. Облака разсѣиваются, таютъ въ прозрачной тишинѣ гор-

наго воздуха и открываютъ міръ солнечному свѣту, и въ этомъ мірѣ каждое созданіе готово вполнѣ насладиться теплыми лучами, каждый камень и каждый цвѣтокъ сіяетъ въ ихъ блескѣ новою прелестью.

Среди разнообразной путаницы образчиковъ древняго и новаго, тропическаго и сѣвернаго искусства, которыми я наполнилъ всѣ закоулки вашихъ аудиторій, можетъ быть, менѣе всего привлекъ ваше вниманіе и менѣе всего понравился вамъ темный рисунокъ Коплея Фильдинга надъ каминомъ; я смѣло полагаюсь на вашу доброту и признаюсь, что принесъ его не столько потому, чтобы онъ могъ возбудить живой интересъ или принести пользу кому-нибудь изъ васъ, сколько для того, чтобы почтить память стараго учителя. Почти пятьдесятъ лѣтъ назадъ рисунокъ этотъ былъ торжественно водворенъ въ Гернъ-Гилѣ; это была первая картина, купленная моимъ отцомъ; она послужила основой послѣдующей коллекціи, отчасти перешедшей теперь въ собственность Оксфорда и Кембриджа. Современный покупатель, привыкшій къ неограниченному спросу и предложенію, едва ли повѣритъ и едва ли можетъ представить себѣ ту радость, которую возбудилъ этотъ рисунокъ въ утро своего появленія въ нашемъ домѣ; въ нашей маленькой гостиной въ тотъ

съ собою домой какъ можно больше написаннаго свѣжаго воздуха.

Не слѣдуетъ, однако, думать, что такое изображеніе свѣжаго воздуха—задача простая и легкая. Правда, можно взять ведро штукатурки и кадушку сажи и написать современный французскій сенсаціонный пейзажъ въ десять минутъ, и даже менѣе. Не знаю, сколько времени обыкновенно употребляется на это; конечно, нужно еще удѣлить нѣкоторое время на прикрѣпленіе масляной краски къ холсту, чтобы она держалась на немъ и не текла; въ сущности, художнику достаточно быть хорошимъ маляромъ. По новѣйшему требованію строгой симметріи, низъ картины долженъ быть какъ можно болѣе похожъ на ея верхъ. Сначала вы проведете семь или восемь мазковъ бѣлой штукатуркой—это будетъ небо; потомъ рядъ кустовъ намажете сажей, и нижніе концы ихъ разотрете въ ту же форму, что и верхніе, только кверху ногами; еще три или четыре мазка бѣлилами, въ знакъ того, что тутъ бочагъ съ водою; если въ концѣ концовъ вы включите еще бревно, нѣсколько похожее на мертвое тѣло, картина ваша сойдетъ за иллюстрацію цѣлаго тома Габоріо, и всѣ будутъ говорить о ней.

Совсѣмъ другого рода работа требовалась

даже отъ самаго послѣдняго ученика старой англійской акварельной школы. Во-первыхъ, умѣнье накладывать ровный и гладкій тонъ, съ безошибочной вѣрностью сохраняя при этомъ сложный контуръ, доводилось до совершенства, непостижимаго для художника-любителя. Акварельная краска, въ распоряженіи обыкновеннаго, плохого рисовальщика, расплывается и сохнетъ болѣе или менѣе по своему усмотрѣнію; она заѣзжаетъ за всѣ контуры, ложится комками въ тѣняхъ, окружается совершенно нежелательными темными краешками, испещряется неизвѣстно откуда взявшимися песчинками, рисунокъ становится сколько-нибудь похожъ на то, что онъ долженъ изображать, только тогда, когда его почти весь смоютъ.

Но великіе основатели акварельной живописи умѣли сразу, вѣрно, съ безупречной точностью и безъ малѣйшихъ поправокъ, класть тотъ самый тонъ, какой былъ имъ нуженъ, придавая ему всюду одинаковую глубину. Самый поразительный примѣръ художественной сноровки и тонкой вѣрности замысла въ непритязательной формѣ представляетъ намъ рисунокъ Гиртина «Водопадъ въ Іоркширѣ», находящійся теперь въ Британскомъ музеѣ. Безошибочная кисть оставляетъ въ полномъ свѣту блестки и струйки

какъ Меркурій, ихъ слова—музыка, ихъ прикосновеніе все превращаетъ въ золото, звукъ и цвѣтъ лелѣютъ ихъ въ колыбели; никакимъ трудомъ простому смертному не удастся сотворить ничего равнаго ихъ твореніямъ. Художникъ заурядный, несмотря на самыя благопріятныя условія, самый податливый темпераментъ и усилія цѣлой жизни, никогда не сумѣетъ положить хотя бы одинъ мазокъ такъ, какъ положилъ бы его Гензборо, Веласкецъ, Тинторетто или Луини. Поймите, однако, что дѣло это требуетъ не одного генія, а также труда, что живопись ни на волосъ не легче, а труднѣе, чѣмъ игра на музыкальномъ инструментѣ, что вы должны заботиться, когда вы учитесь, не о свойствахъ своего рояля, а о свойствахъ своихъ пальцевъ; эту основную истину я желалъ бы внушить вамъ относительно красокъ; въ ней заключается основа хорошей техники и вѣрнаго воспріятія.

Вы придете въ изумленіе, разъ начнете чувствоваѓь, что такое цвѣтъ, какъ много достоинствъ, которыя вы приписывали особому пріему и матеріалу, заключаются единственно въ красотѣ исполненія; по какому божественному закону безсмертіе красоты такъ крѣпко сочетается съ терпѣливымъ трудомъ, что смиренной, совѣстливой работой своей вы може-

те буквально удержать на небѣ радугу и запретить солнцу садиться.

СВѢТОТѢНЬ.—Свѣтотѣнь—предметъ весьма достойный изученія, но все же не столь достойный, какъ природа человѣческая: не на свѣтотѣни должно сосредоточиваться наше вниманіе, когда передъ нами человѣческое существо. Въ мужчинѣ и женщинѣ надо вообще видѣть не одно только то, что лобъ его темнѣе неба, на которомъ онъ выдѣляется, а панталоны или юбки свѣтлѣе. Если въ нашихъ ближнихъ насъ поражаетъ только сила ихъ тѣней, мы находимся, очевидно, въ состояніи крайней нечувствительности, совершенно негодномъ для истиннаго художника. Если, напримѣръ, плакучая ива кажется намъ сѣрой на фонѣ облака, или темной, отражаясь въ бочагѣ, это можетъ быть самой выдающейся ея чертой. Но что касается человѣка,—сѣрый цвѣтъ или плотность еще не составляютъ всего, что можно о немъ сообщить. Если вы не видите его человѣческой красоты и не чувствуете симпатіи къ его душѣ,—не пишите его. Подите и пишите бревна, камни, травы; впрочемъ, даже и ихъ вы не напишете въ совершенствѣ, такъ какъ главная ихъ красота тоже, въ нѣкоторомъ смыслѣ, красота человѣческая; но по крайней

мѣрѣ, вы не оскорбите ихъ такъ, какъ оскорбляете живыя существа, видя въ нихъ только одну плотность. Громадное зло произведено общепринятымъ непониманіемъ Рембрандта; сила Рембрандта—въ передачѣ человѣческой индивидуальности, а вовсе не въ свѣтотѣни. Свѣтотѣнь его всегда искусственна, очень часто фальшива и совершенно вульгарна; какъ свѣтотѣнь, она во всѣхъ отношеніяхъ ниже свѣтотѣни Корреджіо, Тиціана, Тинторетто, Веронеза и Веласкеца. Между тѣмъ, въ передачѣ индивидуальнаго характера тѣхъ людей какихъ видѣлъ вокругъ себя онъ почти не уступаетъ ни одному изъ упомянутыхъ мастеровъ; его истинная сила—въ твердомъ и строгомъ рисункѣ лица; всего яснѣе она проявляется въ самыхъ несложныхъ гравюрахъ и въ наименѣе оконченныхъ частяхъ его портретовъ; одно изъ лучшихъ, совершеннѣйшихъ его произведеній—голова еврея въ нашей галлереѣ. Когда главное уже сдѣлано и основныя качества характерности и формы на лицо, тогда, не ранѣе и въ надлежащемъ подчиненіи, явится вслѣдъ за ними и свѣтотѣнь и все остальное вполнѣ законно и во всемъ своемъ великолѣпіи; такой порядокъ неизбѣженъ; никогда, еще не было хорошей свѣтотѣни иначе, какъ въ подчиненіи формѣ и характерности; кто ищетъ ея какъ

главной цѣли—совершенно лишается возможности найти ее.

ФОРМА И ЦВѢТЪ.—Всѣ нормальные, здоровые люди любятъ цвѣтъ; онъ созданъ, чтобы радовать и утѣшать людей. Всѣ высшія созданія вселенной богато одарены цвѣтомъ; въ немъ признакъ и печать ихъ совершенства; имъ обусловливается жизнь въ тѣлѣ человѣческомъ, свѣтъ въ небѣ, чистота и твердость почвы; смерть, мракъ и грязь не имѣютъ цвѣта.

Если цвѣтъ и форма противополагаются другъ другу, и приходится выбирать между двумя художественными произведеніями, изъ которыхъ одно — только форма безъ цвѣта (напр., гравюра Альбрехта Дюрера), другое— только цвѣтъ безъ формы (напр., подражаніе перламутру), форма будетъ несравненно болѣе цѣнною, чѣмъ цвѣтъ; для опредѣленія сущности предмета форма имѣетъ значеніе первенствующее, а цвѣтъ—болѣе или менѣе случайное; но разъ цвѣтъ уже данъ, онъ долженъ быть вѣренъ, какіе бы ни были другіе недостатки произведенія; точно такъ же, какъ въ пѣсни, хотя по отношенію къ смыслу ея музыка не такъ существенна, какъ значеніе словъ, но разъ музыка дана — она должна быть хорошей, а то и самыя слова

теряютъ цѣну; ужъ лучше неясныя слова, чѣмъ фальшивыя ноты.

Слѣдовательно, какъ я уже говорилъ ранѣе, живописецъ долженъ писать. Если онъ владѣетъ чувствомъ колорита, онъ художникъ, хотя бы ничего не имѣлъ другого; если онъ не владѣетъ колоритомъ, онъ не художникъ, хотя бы имѣлъ всѣ остальныя способности; но въ сущности, если онъ владѣетъ колоритомъ, онъ не можетъ не владѣть и другими способностями; добросовѣстное изученіе цвѣта всегда дастъ власть и надъ формой, тогда какъ никакое самое напряженное изученіе формы не дастъ власти надъ цвѣтомъ. Тотъ, кто видитъ въ персикѣ всѣ оттѣнки сѣраго, краснаго и лиловаго, вѣрно передастъ круглоту его, да и вообще вѣрно изобразить персикъ; а тотъ, кто изучилъ одну его круглоту, можетъ и не видѣть сѣрыхъ и красныхъ его тоновъ, а если не видитъ ихъ, то никогда персикъ у него не будетъ похожъ на персикъ; такимъ образомъ, большая сила въ колоритѣ всегда служитъ признакомъ большого общаго художественнаго смысла. Легкіе наброски карикатуристовъ часто обладаютъ тончайшей выразительностью; она достигается и бездарнымъ художникомъ, посредствомъ усидчиваго труда, и художникомъ слабымъ, посредствомъ чувства; но хорошій колоритъ

дается истиннымъ талантомъ и напряженной работой; совершенный колоритъ—самый рѣдкій и драгоцѣнный даръ, какимъ можетъ обладать художникъ. Всякая другая способность можетъ получить ложное развитіе, но развитіе чувства колорита всегда ведетъ къ здравой, естественной, несомнѣнной истинѣ; философъ можетъ привести ученика къ сумасбродству, пуристъ—ко лжи; но если имъ руководитъ колористъ—участь его обезпечена.

ЦВѢТЪ.—Изъ всего, что создано Богомъ для счастія человѣческаго взора, самый священный, самый божественный и торжественный даръ—цвѣтъ. Мы легкомысленно называемъ его печальнымъ и веселымъ [1]): хорошій цвѣтъ не можетъ быть яркимъ, веселымъ. Онъ всегда нѣсколько задумчивъ; самые прекрасные цвѣта меланхоличны, а особенной любовью къ цвѣту отличаются люди самые чистые и вдумчивые.

Я знаю, что это покажется страннымъ для многихъ, особенно для тѣхъ, кто въ данномъ случаѣ имѣетъ въ виду преимущественно живопись; великимъ венеціанскимъ колористамъ

---

1) На англійскомъ языкѣ «gay colour», веселый цвѣтъ, значитъ въ то же время—яркій цвѣтъ.

обыкновенно никто не приписываетъ особой чистоты и вдумчивости; первенствующее значеніе колорита для многихъ неразрывно связано съ грубостью Рубенса и чувственностью Корреджіо и Тиціана. Но впечатлѣніе это тотчасъ измѣнится, если посмотрѣть на дѣло глубже. Во-первыхъ, мы убѣдимся, что чѣмъ искреннѣе и горячѣе религіозное чувство художника, тѣмъ чище и сильнѣе система его колорита. Во-вторыхъ окажется, что какъ только колоритъ получитъ первенствующее значеніе для художника въ другихъ отношеніяхъ грубаго и чувственнаго, онъ тотчасъ же возвыситъ его и сдѣлается единственнымъ спасительнымъ, священнымъ элементомъ его работы. Самая глубина той бездны, куда по временамъ позволяютъ себѣ склоняться венеціанцы и Рубенсъ, служитъ ручательствомъ вѣры ихъ въ силу своего колорита, которая не даетъ имъ пасть. Они держатся за него одной рукой, какъ за цѣпь, спущенную имъ съ неба, тогда какъ другая рука ихъ собираетъ прахъ и пепелъ земли. И, наконецъ, мы увидимъ, что какъ только художникъ лишенъ религіознаго чувства, легкомысленъ или низокъ по природѣ, колоритъ его холоденъ, мраченъ и лишенъ какихъ бы то ни было достоинствъ. Крайними противоположностями въ этомъ отношеніи можно счи-

тать Фра Анджелико и Сальватора Розу; первый улыбался рѣдко, часто плакалъ, постоянно молился и никогда не имѣлъ ни одной нечистой мысли. Картины его—драгоцѣнные камни; цвѣта драпировокъ совершенно чисты, разнообразны какъ тоны расписаннаго окна, смягчены только нѣкоторой блѣдностью и золотомъ фона. Сальваторъ былъ развратный шутникъ и сатирикъ, жизнь свою проводилъ въ маскарадахъ и пирушкахъ. Картины его исполнены ужаса, и колоритъ ихъ по большей части мрачный, сѣрый. Можно подумать, что искусство настолько причастно вѣчности, что окрашивается скорѣе концомъ жизни, чѣмъ ея теченіемъ. «Въ такомъ смѣхѣ горестно сердце человѣка, и конецъ такого веселія—тягость».

ЗЛО ГОРДОСТИ.—Чѣмъ болѣе я объ этомъ думаю, тѣмъ болѣе убѣждаюсь, что всѣ великія ошибки основаны на гордости. Остальныя страсти иногда приводятъ къ добру, но какъ только въ дѣло замѣшается гордость—все идетъ прахомъ; иной поступокъ хорошъ, если совершенъ смиренно и просто, и тотъ же поступокъ въ высшей степени зловреденъ, если его внушила гордость.

Художнику очень полезно, дѣлая этюды разныхъ предметовъ для лучшаго ознакомле-

нія съ ихъ формою, оставлять сильнѣйшіе свѣта бѣлыми, но какъ только онъ начнетъ относиться къ работѣ высокомѣрно и вообразитъ, что рисуетъ мастерски, потому что оставляетъ свои свѣта бѣлыми—пиши пропало! Современное искусство на половину обязано своимъ паденіемъ попыткамъ видѣть вещи помимо цвѣта, какъ будто цвѣтъ—низшее ихъ качество. Попытки эти нашли сильную опору въ преданныхъ метафизикѣ нѣмцахъ. Въ результатѣ большинство учениковъ этой школы кончаетъ тѣмъ, что не видитъ ровно ничего; чтобы правдиво и точно изучить какой-либо предметъ, нужно посмотрѣть, какого цвѣта этотъ предметъ въ сильномъ свѣту, и насколько возможно точно занести этотъ цвѣтъ; если вы дѣлаете этюдъ свѣтотѣни, то возьмите сѣрый тонъ, по силѣ соотвѣтствующій цвѣту предмета, и покройте имъ весь предметъ, твердо рѣшивъ нигдѣ не допускать тона болѣе яркаго; потомъ замѣтьте самую сильную тѣнь и если, что и случится по всѣмъ вѣроятіямъ, она окажется все же свѣтлѣе не только чернаго, но и другихъ окружающихъ предметовъ, возьмите данную силу тѣни въ ея отношеніи съ другими тонами и держитесь ея, отнюдь не усиливая. Проложите этимъ тономъ самую сильную тѣнь и далѣе, между данными двумя предѣлами, добивай-

тесь подробной лѣпки, вырабатывая тончайшія градаціи тѣни. Для рисовальщика это не легкая задача. Такой пріемъ, на первый взглядъ пустой и дѣтскій, требуетъ въ тысячу разъ болѣе силы, чѣмъ всѣ псевдо-научныя абстракціи, какія когда-либо были изобрѣтены.

ВОЗДЕРЖНОСТЬ ВЪ КОЛОРИТѢ И РИСУНКѢ.— На стражѣ высшей красоты художественныхъ произведеній стоитъ воздержаніе, руководящее также и духовной жизнью, воздержаніе въ широчайшемъ смыслѣ. Мы видѣли его возсѣдающимъ на тронѣ наравнѣ съ справедливостью, въ числѣ четырехъ главныхъ добродѣтелей; безъ него каждая изъ остальныхъ добродѣтелей можетъ привести къ глубокому паденію. Замѣтьте, воздержаніе въ высшемъ смыслѣ не означаетъ подавленную, неполную энергію, не означаетъ ограниченія въ хорошемъ, напримѣръ въ любви и вѣрѣ; оно означаетъ только силу, управляющую самой напряженной энергіей, заставляющую ее дѣйствовать такъ, а не иначе. Это не есть недостатокъ любви къ тѣмъ вещамъ, которыми можно злоупотреблять, а только урегулированіе ихъ мѣры, ради полученія отъ нихъ наибольшаго наслажденія. Напримѣръ, въ томъ вопросѣ, который теперь занимаетъ насъ, воздержаніе въ коло-

ритѣ не есть отсутствіе или притупленіе способности наслаждаться цвѣтомъ; это есть такое подчиненіе себѣ цвѣта, при которомъ каждый оттѣнокъ даетъ наибольшую долю наслажденія. Плохой колористъ любитъ цвѣтъ не болѣе, а гораздо менѣе, чѣмъ хорошій. Но онъ злоупотребляетъ краской, пользуется ею въ большихъ массахъ и не смягчаетъ ея; по закону природы, столь же неуклонному, какъ законъ тяготѣнія, онъ наслаждается ею гораздо меньше, чѣмъ наслаждался бы, рѣже прибѣгая къ ней.

Глазъ его пресыщается и притупляется, и нѣтъ больше жизни въ красномъ и синемъ. Напрасно старается онъ сдѣлать ихъ еще краснѣе и синѣе; всѣ его синія дѣлаются сѣрыми, и чѣмъ онъ ихъ больше синитъ, тѣмъ они больше сѣрѣютъ; всѣ его красныя дѣлаются бурыми, и чѣмъ онъ больше усиливаетъ ихъ, тѣмъ они становятся бурѣе и безжизненнѣе. Но великій мастеръ строго воздерженъ въ работѣ; всей душой любитъ онъ яркую краску, но долго не позволяетъ себѣ прибѣгать къ ней, долго держится однихъ скромныхъ коричневыхъ и сѣрыхъ тоновъ, не имѣющихъ никакой самостоятельной красоты и получающихъ ее только благодаря его распредѣленію; когда онъ уже извлекъ изъ нихъ всю силу и жизненность, какую они могли дать, и вполнѣ на

сладился ихъ прелестью, — тогда осторожно, какъ вѣнецъ всей работы, какъ музыкальное ея довершеніе, онъ тронетъ кое-гдѣ пурпуромъ и лазурью, — и весь его холстъ пылаетъ.

Точно также и относительно линій. Изгибъ линіи, составляющій ея красоту, прельщаетъ плохого рисовальщика никакъ не болѣе, чѣмъ хорошаго, но онъ пользуется имъ до пресыщенія глаза, и его притупленное чувство граціи ничѣмъ не можетъ удовлетвориться. Хорошій рисовальщикъ сдерживаетъ себя, не позволяетъ себѣ никакихъ рѣзкихъ изгибовъ; онъ работаетъ больше такими линіями, въ которыхъ изгибъ хотя и существуетъ, но едва улавливается глазомъ; останавливается до послѣдней возможности на этихъ тонкихъ изгибахъ, чтобы яснѣе выказать ихъ прелесть, противопоставляетъ имъ еще болѣе строгія линіи, и въ довершеніе, когда онъ позволитъ себѣ одинъ энергичный поворотъ—вся работа мгновенно исполняется жизнью и граціей.

ПЕРВЫЯ ВПЕЧАТЛѢНІЯ.—Вообще говоря, я думаю, что съ перваго взгляда намъ открываются въ предметѣ самыя истинныя его свойства; когда мы смотримъ далѣе, тщеславіе, ложное умствованіе и неполное знаніе вводятъ насъ въ разнообразныя заблужденія; но когда мы смотримъ еще далѣе, то мало-по-

малу возвращаемся къ первому своему впечатлѣнію, только съ болѣе яснымъ пониманіемъ его внутреннихъ, мистическихъ основъ; многое, что было въ связи съ нимъ, но выше его, и что сначала отъ насъ ускользало, теперь присоединяется къ нему, отчасти какъ основа, отчасти какъ довершеніе.

Именно таково наше отношеніе къ колориту. Положите руку на страницу этой книги; всякій ребенокъ и самый неразвитой человѣкъ, глядя на руку и книгу, усмотритъ главную сторону дѣла, усмотритъ, что коричневато-розовый предметъ положенъ на предметъ бѣлый. Придетъ премудрый художникъ и объявитъ вамъ, что рука ваша не розовая, а бумага не бѣлая. Онъ оттѣнитъ ваши пальцы, оттѣнитъ вашу бумагу и заставитъ васъ увидѣть всевозможныя выпуклыя жилы, выдающіеся мускулы и черныя впадины тамъ, гдѣ вы ранѣе видѣли только бумагу и пальцы. Но идите далѣе и опять вы вернетесь къ первоначальной невинности; вы увидите, что хотя «наука мудрила какъ могла, а все же дважды два составляютъ четыре», и что главный, основной фактъ, относящійся до вашей руки, такимъ образомъ положенной, останется тотъ же: у нея четыре пальца и пятый большой,—пять коричневато-розовыхъ штукъ на фонѣ бѣлой бумаги.

ПЕРЕДАЧА ВПЕЧАТЛѢНІЯ. — Разъ навсегда слѣдуетъ понять, что душевное впечатлѣніе не есть ремесленный продуктъ. Вотъ какимъ образомъ большинство художниковъ принимается за то, что они называютъ сочиненіемъ картины: они выбираютъ сюжетъ по большей части удачно, съ башнями, горами, развалившимися хижинами и другими подобными предметами въ достаточномъ количествѣ, чтобы заинтересовать зрителя; потомъ рѣшаютъ, на какомъ предметѣ будетъ сосредоточиваться свѣтъ; за этимъ предметомъ помѣщаютъ темное облако или впереди его тѣнь на первомъ планѣ; потомъ въ другомъ мѣстѣ повторяютъ тотъ же свѣтъ, нѣсколько ослабленный, и соединяютъ оба свѣтлыя пятна промежуточными пятнами. Если какая-нибудь часть перваго плана покажется неинтересной, туда можно помѣстить нѣсколько фигуръ; если часть задняго плана будетъ скучна, туда можно включить что-нибудь изъ какого-нибудь другого рисунка; такъ дѣло продолжается и далѣе, когда приступаютъ къ подробностямъ; бѣлые камни непремѣнно чередуются съ черными, лиловые тона помѣщаются рядомъ съ желтыми, угловатыя формы рядомъ съ круглыми; все это дѣлается такъ же просто, какъ просто по рецепту готовится кушанье; конечно,— хорошо готовить кушанье трудно, нужно умѣть

нія съ ихъ формою, оставлять сильнѣйшіе свѣта бѣлыми, но какъ только онъ начнетъ относиться къ работѣ высокомѣрно и вообразитъ, что рисуетъ мастерски, потому что оставляетъ свои свѣта бѣлыми—пиши пропало! Современное искусство на половину обязано своимъ паденіемъ попыткамъ видѣть вещи помимо цвѣта, какъ будто цвѣтъ—низшее ихъ качество. Попытки эти нашли сильную опору въ преданныхъ метафизикѣ нѣмцахъ. Въ результатѣ большинство учениковъ этой школы кончаетъ тѣмъ, что не видитъ ровно ничего; чтобы правдиво и точно изучить какой-либо предметъ, нужно посмотрѣть, какого цвѣта этотъ предметъ въ сильномъ свѣту, и насколько возможно точно занести этотъ цвѣтъ; если вы дѣлаете этюдъ свѣтотѣни, то возьмите сѣрый тонъ, по силѣ соотвѣтствующій цвѣту предмета, и покройте имъ весь предметъ, твердо рѣшивъ нигдѣ не допускать тона болѣе яркаго; потомъ замѣтьте самую сильную тѣнь и если, что и случится по всѣмъ вѣроятіямъ, она окажется все же свѣтлѣе не только чернаго, но и другихъ окружающихъ предметовъ, возьмите данную силу тѣни въ ея отношеніи съ другими тонами и держитесь ея, отнюдь не усиливая. Проложите этимъ тономъ самую сильную тѣнь и далѣе, между данными двумя предѣлами, добивай-

тесь подробной лѣпки, вырабатывая тончайшія градаціи тѣни. Для рисовальщика это не легкая задача. Такой пріемъ, на первый взглядъ пустой и дѣтскій, требуетъ въ тысячу разъ болѣе силы, чѣмъ всѣ псевдо-научныя абстракціи, какія когда-либо были изобрѣтены.

ВОЗДЕРЖНОСТЬ ВЪ КОЛОРИТѢ И РИСУНКѢ.— На стражѣ высшей красоты художественныхъ произведеній стоитъ воздержаніе, руководящее также и духовной жизнью, воздержаніе въ широчайшемъ смыслѣ. Мы видѣли его возсѣдающимъ на тронѣ наравнѣ съ справедливостью, въ числѣ четырехъ главныхъ добродѣтелей; безъ него каждая изъ остальныхъ добродѣтелей можетъ привести къ глубокому паденію. Замѣтьте, воздержаніе въ высшемъ смыслѣ не означаетъ подавленную, неполную энергію, не означаетъ ограниченія въ хорошемъ, напримѣръ въ любви и вѣрѣ; оно означаетъ только силу, управляющую самой напряженной энергіей, заставляющую ее дѣйствовать такъ, а не иначе. Это не есть недостатокъ любви къ тѣмъ вещамъ, которыми можно злоупотреблять, а только урегулированіе ихъ мѣры, ради полученія отъ нихъ наибольшаго наслажденія. Напримѣръ, въ томъ вопросѣ, который теперь занимаетъ насъ, воздержаніе въ коло-

малу возвращаемся къ первому своему впечатлѣнію, только съ болѣе яснымъ пониманіемъ его внутреннихъ, мистическихъ основъ; многое, что было въ связи съ нимъ, но выше его, и что сначала отъ насъ ускользало, теперь присоединяется къ нему, отчасти какъ основа, отчасти какъ довершеніе.

Именно таково наше отношеніе къ колориту. Положите руку на страницу этой книги; всякій ребенокъ и самый неразвитой человѣкъ, глядя на руку и книгу, усмотритъ главную сторону дѣла, усмотритъ, что коричневато-розовый предметъ положенъ на предметъ бѣлый. Придетъ премудрый художникъ и объявитъ вамъ, что рука ваша не розовая, а бумага не бѣлая. Онъ оттѣнитъ ваши пальцы, оттѣнитъ вашу бумагу и заставитъ васъ увидѣть всевозможныя выпуклыя жилы, выдающіеся мускулы и черныя впадины тамъ, гдѣ вы ранѣе видѣли только бумагу и пальцы. Но идите далѣе и опять вы вернетесь къ первоначальной невинности; вы увидите, что хотя «наука мудрила какъ могла, а все же дважды два составляютъ четыре», и что главный, основной фактъ, относящійся до вашей руки, такимъ образомъ положенной, останется тотъ же: у нея четыре пальца и пятый большой,—пять коричневато-розовыхъ штукъ на фонѣ бѣлой бумаги.

ПЕРЕДАЧА ВПЕЧАТЛѢНІЯ. — Разъ навсегда слѣдуетъ понять, что душевное впечатлѣніе не есть ремесленный продуктъ. Вотъ какимъ образомъ большинство художниковъ принимается за то, что они называютъ сочиненіемъ картины: они выбираютъ сюжетъ по большей части удачно, съ башнями, горами, развалившимися хижинами и другими подобными предметами въ достаточномъ количествѣ, чтобы заинтересовать зрителя; потомъ рѣшаютъ, на какомъ предметѣ будетъ сосредоточиваться свѣтъ; за этимъ предметомъ помѣщаютъ темное облако или впереди его тѣнь на первомъ планѣ; потомъ въ другомъ мѣстѣ повторяютъ тотъ же свѣтъ, нѣсколько ослабленный, и соединяютъ оба свѣтлыя пятна промежуточными пятнами. Если какая-нибудь часть перваго плана покажется неинтересной, туда можно помѣстить нѣсколько фигуръ; если часть задняго плана будетъ скучна, туда можно включить что-нибудь изъ какого-нибудь другого рисунка; такъ дѣло продолжается и далѣе, когда приступаютъ къ подробностямъ; бѣлые камни непремѣнно чередуются съ черными, лиловые тона помѣщаются рядомъ съ желтыми, угловатыя формы рядомъ съ круглыми; все это дѣлается такъ же просто, какъ просто по рецепту готовится кушанье; конечно,— хорошо готовить кушанье трудно, нужно умѣть

сдѣлано многое, но не все, а тамъ, гдѣ сдѣлано все что возможно, но ни одинъ мазокъ не пропалъ даромъ.

Въ эскизѣ количество затраченнаго труда въ сравненіи съ достигнутытъ результатомъ по необходимости должно быть меньше, чѣмъ въ картинѣ; однако, картина выражаетъ большую силу, если изъ всего потраченнаго на нее труда ничто не пропало даромъ.

ПРІЕМЫ И СПОСОБЫ КЪ ЖИВОПИСИ.—Возьмемъ для примѣра голову быка въ лѣвомъ нижнемъ углу «Поклоненія волхвовъ» въ Антверпенскомъ музеѣ и посмотримъ, какъ она написана, сравнительно съ головою быка въ пейзажѣ Бергема, № 132 Дольвичской галлереи. Рубенсъ, во-первыхъ, намазалъ свой холстъ въ горизонтальномъ направленіи тонкимъ слоемъ сѣровато-коричневой, ровной и прозрачной краски, по цвѣту очень похожей на цвѣтъ доски; горизонтальные слѣды, оставленные волосками кисти, такъ отчетливо видны, что можно было бы принять это за подражаніе дереву, если бы тонъ не былъ прозраченъ. На этомъ фонѣ два или три сильныхъ мазка коричневою краской изображаютъ глазъ, ноздрю и форму щеки, для чего художнику понадобилось, вѣроятно, не болѣе трехъ или четырехъ минутъ времени, хотя голова колос-

сальныхъ размѣровъ. Затѣмъ положенъ фонъ толстымъ слоемъ бѣлой краски теплаго тона; слой этотъ такъ толстъ, что буквально торчитъ вокругъ головы, которая кажется темною и какъ будто вырѣзана въ немъ. Въ заключеніе, пятью неопредѣленными мазками очень холоднаго тона положены пятна свѣта на лбу и на носу,—и голова окончена. Взгляните на нее на разстояніи аршина, и передъ вами будетъ плоская, безсмысленная, отдаленная тѣнь, а фонъ будетъ казаться твердымъ, выпуклымъ и близкимъ. Отойдите на надлежащее разстояніе,—обнять глазомъ всю картину можно только на разстояніи 15—20 аршинъ,—и вы увидите живую, твердую, выпуклую голову животнаго, а фонъ уйдетъ далеко назадъ. Такой результатъ, достигнутый столь удивительными средствами, доставляетъ зрителю удовольствіе чрезвычайное, и удовольствіе это—высшаго порядка. У Бергема, напротивъ, сначала написанъ темный фонъ, необыкновенно нѣжно и прозрачно, и на немъ уже голова коровы буквально вылѣплена ослѣпительными бѣлилами; отдѣльныя пряди волосъ рельефно выступаютъ надъ холстомъ. Такой техническій пріемъ не возбуждаетъ никакого удивленія и доставилъ бы зрителю немного какого бы то ни было удовольствія, даже если бы результатъ его ока-

зался болѣе удачнымъ, но и небольшое удовольствіе, сначала испытанное вами, тотчасъ исчезаетъ, когда вы отойдете отъ картины на должное разстояніе; голова коровы начинаетъ сіять какъ отдаленный фонарь, вмѣсто того, чтобы казаться выпуклой и близкой.

Странность пріемовъ, однако, не есть правильный источникъ удовольствія. Наиболѣе пріятное впечатлѣніе должно производиться средствами, наиболѣе способствующими результату, и если средства эти кажутся намъ странными—это указываетъ исключительно на наше невѣжество.

Правильные источники удовольствія въ техникѣ искусства—слѣдующіе: правда, простота, таинственность, несоотвѣтствіе средствъ, смѣлость и быстрота. Но надо замѣтить, что нѣкоторыя изъ этихъ свойствъ такъ несовмѣстимы съ другими, что могутъ быть соединяемы только въ умѣренныхъ степеняхъ. Напримѣръ, таинственность и несоотвѣтствіе средствъ. Чтобы видѣть, что средства не соотвѣтствуютъ цѣли, мы должны видѣть, какія это средства. Въ первыхъ трехъ свойствахъ заключаются основныя достоинства техники, а въ послѣднихъ трехъ—привлекательныя ея качества, такъ какъ они главнымъ образомъ обусловливаютъ впечатлѣніе силы. Первыми тремя свойствами вниманіе зрителя отвлекается отъ

средствъ и сосредоточивается на результатѣ; послѣдними тремя отвлекается отъ результата и сосредоточивается на средствахъ. Чтобы замѣтить бойкость или смѣлость техники, мы должны смотрѣть не на самое твореніе, а на то, какъ оно создалось,—должны думать болѣе о палитрѣ, чѣмъ о картинѣ; между тѣмъ простота и таинственность заставляютъ насъ забывать о средствахъ и видѣть только идею. Поэтому опасно—увлекаться выраженіемъ силы, связаннымъ съ тремя послѣдними свойствами; хотя выраженіе это въ высшей степени желательно и очевидное отсутствіе его всегда тягостно и незаконно, но допускать его слѣдуетъ только въ той мѣрѣ, въ какой оно совмѣстимо съ другими, главными качествами техники; какъ только эти послѣднія, хотя бы въ самой ничтожной степени, приносятся въ жертву впечатлѣнію силы,—оно перестаетъ быть достоинствомъ и превращется въ блестящій порокъ.

ПРОСЛАВЛЕНІЕ МАТЕРІАЛА.—Изъ всѣхъ разнообразныхъ правилъ, которыми долженъ руководиться художникъ, и которыя мы въ настоящее время забыли или презрѣли, самое твердое и одно изъ самыхъ практически важныхъ—слѣдующее:

Всякое искусство, имѣя дѣло съ даннымъ

матеріаломъ, должно преслѣдовать задачи, соотвѣтствующія этому матеріалу; если оно имѣетъ въ виду задачу, которая лучше можетъ быть выполнена съ помощью другого матеріала,—оно унижается и извращается.

Такъ, напримѣръ, тонкость линій, легкость и сложность строенія (въ вѣтвяхъ дерева, отдѣльныхъ складкахъ драпировокъ, прядяхъ волосъ) легко и превосходно выражается гравюрой и живописью и чрезвычайно трудно и несовершенно поддается скульптурѣ. Поэтому, та скульптура, которая задается спеціальной цѣлью выражать эти свойства, лишается всякаго достоинства; если случайно ей встрѣтится необходимость передать ихъ, она должна сдѣлать это намекомъ, передать ихъ настолько, насколько данный матеріалъ поддается передачѣ легко и безъ усилій; она отнюдь не должна добиваться возможно болѣе близкаго сходства. Напримѣръ, одни изъ лучшихъ рисунковъ нашего англійскаго акварелиста Гонта изображаютъ птичьи гнѣзда; живопись вполнѣ можетъ передать ихъ запутанное, волокнистое строеніе или мшистую поверхность,— слѣдовательно, Гонтъ правъ, и искусство его получило правильное примѣненіе. Но высѣчь изъ мрамора птичье гнѣздо было бы физически невозможно; приблизительная хотя бы передача его строенія потребовала бы дол-

гой и несносной работы. Слѣдовательно, если скульпторъ поставитъ себѣ задачей изваяніе гнѣзда и будетъ стараться изобразить его во всѣхъ подробностяхъ,—онъ унизитъ свое искусство. Ему не слѣдуетъ даже и пытаться изобразить что-либо, кромѣ общей формы; передать волокнистость строенія позволительно ему только въ тѣхъ предѣлахъ, въ какихъ возможно сдѣлать это съ полной легкостью.

Скажу болѣе. Рабочій не исполнилъ своей обязанности, твердыя правила не руководятъ его работой, если онъ не уважаетъ свой матеріалъ, не старается выразить всю его красоту, выказать съ самой выгодной стороны его отличительныя свойства. Если онъ имѣетъ дѣло съ мраморомъ, онъ долженъ подчеркивать и выставлять на видъ его прозрачность и твердость, съ желѣзомъ—крѣпость и прочность, съ золотомъ—гибкость; онъ увидитъ, что матеріалъ всегда будетъ благодаренъ ему и что работа будетъ тѣмъ прекраснѣе, чѣмъ болѣе она послужитъ къ прославленію послужившаго ей матеріала.

Архитектура.

I.

Ради скопленія силъ и знаній мы принуждены жить въ городахъ, но выгода общенія другъ съ другомъ далеко не возмѣщаетъ утраты общенія съ природой. Нѣтъ у насъ больше садовъ, нѣтъ нашихъ милыхъ полей, гдѣ мы предавались размышленіямъ въ вечернюю пору. Задача архитектуры насколько возможно замѣнять намъ природу, говорить намъ о ней, напоминать о ея тишинѣ, быть какъ природа торжественной и нѣжной, давать намъ образы, заимствованные у природы, образы цвѣтовъ, которыхъ мы не можемъ болѣе рвать, и живыхъ существъ, которыя теперь далеко отъ насъ, въ своей пустынѣ. Если вы когда-нибудь нашли или почувствовали что-нибудь подобное на Лондонской улицѣ, если когда-нибудь она вамъ внушила серьезную мысль или доставила хоть

проблескъ искренней, тихой радости, если есть въ вашемъ сердцѣ способность наслаждаться ея угрюмыми рѣшетками и мрачными зданіями, глупымъ великолѣпіемъ магазиновъ и безцвѣтнымъ щегольствомъ клубовъ,—все прекрасно; поощряйте новыя постройки въ томъ же родѣ. Но если она никогда ничему васъ не научила и вы никогда не сдѣлались счастливѣе при видѣ всего этого,—не думайте, что во всемъ этомъ скрывается какая-нибудь таинственная прелесть и непонятная красота. Перестаньте притворяться, что улица нравится вамъ, это гнусная ложь и дикая нелѣпость. Вѣдь для васъ не подлежитъ сомнѣнію, что цвѣтущій лугъ лучше торцовой мостовой, что свѣжій вѣтеръ и солнечный свѣтъ лучше промозглой сырости подвала и газоваго освѣщенія бальной залы; все это вы знаете навѣрное, и точно такъ же вамъ должно быть извѣстно то, что я уже говорилъ вамъ: архитектура, въ которой жизнь, правда и радость, лучше архитектуры, въ которой—смерть, обманъ и сердечное терзаніе; такъ это всегда было и будетъ.

II.

Въ архитектурѣ намъ всегда доставляетъ удовольствіе или *должно* доставлять его,—проявленіе высокаго человѣческаго разума; мы

преклоняемся не передъ прочностью, не передъ законченностью; скалы всегда будутъ прочнѣе, горы больше, и всѣ естественные предметы законченнѣе; источникъ нашего удовольствія и предметъ восхваленія—разумъ и рѣшимость человѣка превозмочь предстоящія ему физическія трудности. На насъ дѣйствуетъ не столько данная красота произведенія, сколько выборъ и замыселъ, заключенный въ немъ; прельщаетъ не столько оно само, сколько мысль и любовь его творца; произведеніе всегда должно быть несовершенно, но мысли и чувства могутъ быть искренни и глубоки.

III.

Рембрандтизмъ, фальшивый въ живописи, прекрасенъ въ архитектурѣ. Едва ли было когда-нибудь хоть одно истинно великое зданіе, котораго поверхность не включала бы обширныя массы глубокой и сильной тѣни. Первое, чему долженъ научиться молодой архитекторъ, это—думать пятнами, не глядя на рисунокъ съ его жалкимъ линейнымъ скелетомъ; онъ долженъ представлять себѣ, какъ солнечный восходъ озаритъ его зданіе и разсѣетъ сумракъ; какъ раскалятся камни и какъ прохладно будетъ въ щеляхъ; какъ ящерицы будутъ грѣться на солнцѣ, а птицы совьютъ гнѣзда въ тѣни. Онъ долженъ, рисуя, ощу-

щать жаръ и холодъ, выкапывать свои тѣни, какъ выкапываютъ колодцы въ безводной пустынѣ, ковать свои свѣта, какъ плавильщикъ куетъ горячій металлъ. Онъ долженъ полновластно распоряжаться и тѣнями и свѣтомъ, знать куда упадетъ тѣнь и гдѣ померкнетъ свѣтъ; чертежи и масштабы на бумагѣ безполезны; пятна свѣта и тѣни—вотъ единственный матеріалъ его работы; его дѣло — придать свѣтамъ достаточно широты и силы, чтобы сумракъ не поглотилъ ихъ, а тѣнямъ— достаточно глубины, чтобы онѣ не испарились какъ лужа, на полуденномъ солнцѣ.

IV.

Я ничего не могу сказать положительнаго относительно окрашиванія статуй. Ограничусь однимъ указаніемъ: скульптура есть воплощеніе идеи, а архитектура сама по себѣ вещь реальная. Идея можетъ, какъ я думаю, обойтись безъ цвѣта и быть окрашеной воображеніемъ зрителя; но реальный предметъ долженъ быть реаленъ во всѣхъ своихъ атрибутахъ: цвѣтъ его долженъ быть такимъ же опредѣленнымъ, какъ и ея форма. Слѣдовательно, архитектуру лишенную цвѣта я считаю архитектурой несовершенной. Далѣе, по моему мнѣнію, лучшая ея окраска — естественная окраска камня; она не только проч-

нѣе, но красивѣе и изящнѣе. Чтобы бороться съ грубостью и мертвенностью красокъ, наложенныхъ на камень или штукатурку, нужно обладать искусствомъ и знаніемъ настоящаго художника; мы не можемъ разсчитывать на это, предлагая правила для общаго приложенія. Если придетъ Тинторетто или Джіорджіоне и пожелаетъ выкрасить стѣну, мы измѣнимъ въ угоду ему весь свой планъ и будемъ къ его услугамъ; но, какъ архитекторы, мы должны разсчитывать только на содѣйствіе обыкновеннаго мастерового; когда краска накладывается механически и тономъ ея руководитъ невѣжественный глазъ, результатъ получается гораздо худшій, чѣмъ грубая отеска камня. Послѣднее только недостатокъ; первое—мертвенность и разладъ. Въ лучшемъ случаѣ, цвѣтъ краски настолько уступаетъ прекраснымъ мягкимъ тонамъ естественнаго камня, что слѣдуетъ пожертвовать въ нѣкоторой степени сложностью рисунка, если это дастъ намъ возможность довольствоваться матеріаломъ болѣе благороднымъ. Если мы, въ дѣлѣ цвѣта также обратимся за поученіемъ къ природѣ, какъ и въ дѣлѣ формы, то увидимъ, что пожертвованіе нѣкоторой сложностью рисунка можетъ быть необходимо и по другимъ причинамъ.

Во-первыхъ, сообразуясь съ природой, слѣ-

дуетъ смотрѣть на зданіе, какъ на своего рода органическое существо; окрашивая его, мы должны имѣть въ виду единичныя существа въ природѣ, а не ея пейзажныя сочетанія. Наше зданіе, если оно задумано правильно, должно быть *однимъ предметомъ* и должно быть окрашено, какъ природа окрашиваетъ одинъ предметъ—раковину, цвѣтокъ или животное, но отнюдь не такъ, какъ она окрашиваетъ группы предметовъ.

Орнаментъ.

I.

Архитекторы неискренно говорятъ объ избыткѣ орнамента. Орнамента никогда не можетъ быть слишкомъ много, когда онъ хорошъ, и всегда слишкомъ много, когда онъ плохъ. Нѣкоторые архитектурные стили не менѣе гордятся тѣмъ, что терпятъ орнаментацію, чѣмъ другіе тѣмъ, что могутъ обойтись безъ нея; но вспомнимъ, что стили эти въ своей гордой простотѣ обязаны своей красотою отчасти контрасту; они были бы утомительны безъ перерыва. Это только отдыхи и фоны искусства; болѣе высокое, болѣе радостное развитіе его дало намъ чудныя, пестрыя мозаики фасадовъ, гдѣ кишатъ странные, фантастическіе образы, и гдѣ больше таинственныхъ видѣній, чѣмъ въ грезахъ лѣтней ночи; ворота со сводами, окаймленныя плоскими листьями, лабиринты оконъ съ пе-

рекрученной сѣтью рѣзного камня и звѣздами свѣта; туманныя толпища колоколенъ и увѣнчанныя главы куполовъ,—вотъ быть можетъ единственные уцѣлѣвшіе свидѣтели страха Божія и вѣры народовъ. Прошло все остальное, чѣмъ жили строители, — прошли всѣ ихъ заботы, стремленія и удачи. Мы не знаемъ, для чего они работали, и не видимъ, получили ли награду. Торжество, богатство, власть, счастіе — все миновало, хоть и было куплено цѣною многихъ тяжкихъ жертвъ. Но жизнь и трудъ ихъ на землѣ увѣнчались одною наградой, оставили одно свидѣтельство — эти сѣрыя массы глубоко изрытаго камня. Они унесли съ собою въ могилу свою власть, и почетъ, и ошибки, но оставили намъ пламя своей вѣры.

Орнамента не можетъ быть слишкомъ много, если онъ хорошъ, то-есть если въ немъ есть полная внутренняя связь и гармонія. Но орнамента будетъ слишкомъ много, если вы не можете справиться съ его количествомъ; со всякимъ увеличеніемъ его увеличивается и трудность распоряжаться имъ. То же, что на войнѣ: говоря теоретически, у васъ не можетъ быть слишкомъ много солдатъ, но ихъ можетъ быть болѣе, чѣмъ страна въ состояніи содержать, и болѣе, чѣмъ ваши генералы способны имѣть подъ своею командой.

Въ день боя каждый отрядъ, которымъ вы не сумѣли распорядиться, будетъ мѣшать вамъ, стѣснять васъ и затруднять движенія, которымъ онъ не можетъ помочь.

II.

Всѣ любятъ дѣлать добро, но ни одинъ изъ ста человѣкъ не отдаетъ себѣ въ этомъ отчета. Большая часть людей воображаетъ, что любитъ дѣлать зло; однако никто, съ тѣхъ поръ, какъ Богъ создалъ міръ, не находилъ удовольствія въ дѣланіи зла.

То же самое, въ меньшихъ размѣрахъ, относится къ орнаментаціи. Нужна нѣкоторая осторожность, чтобы дѣлать эксперименты надъ собой; нужно ставить себѣ опредѣленные вопросы и отвѣчать на нихъ искренно. Но это не представляетъ никакой трудности, не требуетъ глубокихъ умозрѣній, только немного наблюдательности, немного вниманія и настолько честности, чтобы признаться самому себѣ и другимъ, что вы способны наслаждаться разными вещами, что многое доставляетъ вамъ удовольствіе, хотя великіе авторитеты и утверждаютъ, что этого не должно быть.

Въ сущности, это—истинное смиреніе, хотя оно и похоже на гордость; вы вѣрите, что созданы для того, чтобы наслаждаться подо-

бающими вамъ вещами, и не сопротивляетесь предназначенному вамъ наслажденію. Таково настроеніе ребенка, и чѣмъ полнѣе мы возвращаемся къ нему, тѣмъ становимся счастливѣе; только мы умнѣе, чѣмъ ребенокъ: мы чувствуемъ благодарность за сохраненіе способности наслаждаться красивымъ цвѣтомъ и сверкающимъ блескомъ. Главное, не старайтесь придать этимъ наслажденіямъ разумный характеръ, не старайтесь свести ихъ къ удовольствіямъ цѣлесообразности и пользы. Они не имѣютъ съ ними ничего общаго; всякое стремленіе связать ихъ только притупляетъ ваше чувство красоты и ведетъ къ его смѣшенію съ чувствами низшаго порядка. Вы были сотворены для наслажденія, и міръ наполненъ вещами, которыя вамъ дадутъ его, если вы не слишкомъ горды, чтобы пользоваться ими, и не слишкомъ жадны, чтобы любить то, что способно доставить вамъ одно только наслажденіе.

Вспомните, что прекраснѣйшія вещи въ мірѣ—вещи самыя безполезныя, павлины, напримѣръ, и лиліи; думаю, по крайней мѣрѣ, что это перо, которое я теперь держу въ рукѣ, пишетъ лучше, чѣмъ писало бы павлинье перо, а крестьяне въ окрестностяхъ Вевей, гдѣ весною поля такъ же бѣлы отъ лилій, какъ бѣлъ отъ снѣга Dent du Midi,

говорили мнѣ, что сѣно изъ лилій—вовсе не лучшее сѣно.

III.

Самое высокое искусство какого бы то ни было рода—то, въ которомъ заключается наибольшая доля правды; для украшенія стѣнъ внутри зданія всего лучше были бы фрески Тиціана, изображающія идеальное человѣчество въ краскахъ; а для наружныхъ стѣнъ всего лучше были бы скульптуры Фидія, изображающія идеальное человѣчество въ формѣ. Тиціанъ и Фидій совершенно одинаково понимаютъ природу и относятся къ ней, это два вѣчныя мѣрила истины.

Ниже орнаментаціи, доступной только подобнымъ людямъ, стоитъ, такъ-называемое обыкновенно, «орнаментальное искусство»; оно раздѣляется по степенямъ сообразно съ болѣе или менѣе низменнымъ своимъ назначеніемъ. Чѣмъ низменнѣе это назначеніе, чѣмъ менѣе податливъ данный матеріалъ, тѣмъ менѣе должно оно стремиться къ воспроизведенію природы; простой зигзагъ—лучшее украшеніе для подола платья, а мозаика изъ кусочковъ стекла—лучшій рисунокъ для расписаннаго окна. Но всѣ эти низшія формы искусства должны быть условны только потому, что это формы подчиненныя, а не по-

тому чтобы условность сама по себѣ была хороша или желательна. Законная условность—разумное признаніе условій ограниченія и недостаточности и подчиненіе имъ; иногда это бываетъ недостаточность нашего умѣнья и силъ, какъ, напримѣръ, въ искусствѣ полудикихъ народовъ, иногда ограниченіе происходитъ отъ качества матеріала; такъ живопись по стеклу должна довольствоваться исключительно прозрачными тонами, скульптура не должна изображать рѣсницъ или пушистыхъ прядей волосъ, которыхъ мраморъ не можетъ передать; правильная условность во всѣхъ своихъ видахъ заключается или въ разумномъ признаніи низшаго положенія, или въ благородномъ проявленіи силы, подчиненной даннымъ ограниченіямъ; условность отнюдь не есть ни исправленіе, ни идеализація дѣйствительныхъ формъ.

IV.

Всякій орнаментъ, воспроизводящій предметъ, созданный человѣкомъ,—орнаментъ плохой; онъ противенъ, несносенъ для здравомыслящаго существа. На первый взглядъ не понятно, почему это такъ, но, если вникнуть въ дѣло, причина выяснится. Воспроизводить наше собственное созданіе, выставлять его на показъ и заставлять любоваться имъ—са-

мое низкое самодовольство; мы удовлетворяемся собственнымъ твореніемъ, вмѣсто того, чтобы созерцать твореніе Божіе. Всякій благородный орнаментъ выражетъ совершенно обратное,—онъ говоритъ о любви человѣка къ тому, что создано Богомъ.

Не забудьте, что задача орнамента—дать вамъ счастіе. Что можетъ дать вамъ настоящее счастіе? Не размышленія о томъ, что вы сами сдѣлали; не ваша гордость, не ваше рожденіе, не ваше существованіе, не ваша воля; вы будете счастливы, если будете смотрѣть на Бога, наблюдать, что Онъ дѣлаетъ, что Онъ такое, повиноваться Его закону и предавать себя Его волѣ.

Орнаментъ долженъ сдѣлать васъ счастливыми; слѣдовательно, онъ долженъ все это выразить; не копируйте своихъ произведеній, не хвастайтесь своимъ величіемъ, въ орнаментѣ не мѣсто ни для геральдики, ни для королевскихъ или чьихъ бы то ни было гербовъ; на немъ должна быть печать руки Божіей, выраженная въ Его твореніи. Не о вашемъ благоговѣніи передъ собственными законами, вольностями и изобрѣтеніями долженъ говорить онъ, а о благоговѣніи передъ Божественными, неизмѣнными, простыми, ежедневными законами,—не Смѣшенными, не Дорическими, не законами пяти орденовъ, а законами десяти заповѣдей.

Тогда истиннымъ матеріаломъ орнамента будетъ то, что создано Богомъ; тогда орнаментъ будетъ согласоваться съ божественнымъ закономъ, или сдѣлается символомъ его.

V.

Если любому изъ вашихъ чувствъ будетъ постоянно навязываться одно и то же выраженіе прекрасной идеи въ такое время, когда разумъ не въ состояніи связать это чувственное впечатлѣніе съ его смысломъ, подумайте, какое дѣйствіе это окажетъ на васъ. Представьте себѣ, что во время серьезной работы, суроваго труда, кто-нибудь цѣлый день не переставая твердитъ вамъ одно и то же излюбленное мѣсто изъ какого-нибудь стихотворенія. Вамъ не только смертельно надоѣстъ самый этотъ звукъ, но къ концу дня онъ сдѣлается такъ привыченъ для вашего уха, что слова утратятъ всякое значеніе и впослѣдствіи вы уже никогда не будете въ состояніи его понять и возстановить безъ усилія. Музыкальность стиха не поможетъ вамъ работать, а собственная прелесть его въ нѣкоторой степени перестанетъ существовать. То же случается со всякой другой формой воплощенія идеи; если вы будете насильственно навязывать ее чувствамъ, пока разумъ работаетъ въ другомъ направленіи, она не

произведетъ на васъ непосредственнаго дѣйствія и навсегда утратитъ свою ясность и силу; если же данное впечатлѣніе будетъ испытано вами въ состояніи тревоги или горя, если оно соединится въ вашемъ представленіи съ обстоятельствами несоотвѣтствующими, то навсегда сдѣлается для васъ мучительнымъ.

Примѣнимъ это къ выраженію идеи въ зрительныхъ образахъ. Вспомнимъ, что глазъ находится отъ насъ въ большей зависимости, чѣмъ ухо. Волей-неволей, глазъ видитъ. Зрительные нервы не такъ легко притупляются, какъ нервы слуховые, и часто глазъ выслѣживаетъ и наблюдаетъ, когда ухо бездѣйствуетъ. Если вы явите глазу прекрасную форму, когда онъ не можетъ призвать на помощь дѣятельность разума, или прекрасная форма сочетается съ предметомъ, имѣющимъ низменное назначеніе, находящимся въ невыгодныхъ условіяхъ, глазу не будетъ пріятно, и прекрасная форма не украситъ пошлаго предмета. Она надоѣстъ и опротивѣетъ глазу, и на нее распространится самая пошлость предмета, съ которымъ вы ее насильно сочетали. Она навсегда утратитъ для васъ значеніе; вы ее испортили, убили, уничтожили ея свѣжесть и чистоту. Чтобы вновь призвать ее къ жизни, надо ее очистить огнемъ глу-

бокаго размышленія, согрѣть горячею любовью.

Слѣдовательно, красота не должна соединяться съ предметами ежедневнаго употребленія? — спросите вы. Нѣтъ, должна, если соединеніе это будетъ разумно и если красотѣ будетъ отведено такое мѣсто, гдѣ можно спокойно созерцать ее; но не слѣдуетъ скрывать прекрасной формой настоящее назначеніе и характеръ предмета, не слѣдуетъ ее помѣщать тамъ, гдѣ должна производиться черная работа. Ея мѣсто въ обстановкѣ жизни, а не въ орудіяхъ ремесла. Всѣ понимаютъ, что̀ въ этомъ случаѣ нужно, но не прикладываютъ къ дѣлу своего пониманія; всякій знаетъ, какъ и когда красота доставляетъ ему удовольствіе; всякій долженъ ея требовать только въ этихъ случаяхъ и не позволять ее себѣ навязывать, когда онъ ея не проситъ. Спросите сейчасъ любого изъ пассажировъ на Лондонскомъ мосту, не все ли ему равно до формы бронзовыхъ листьевъ на фонаряхъ, и онъ скажетъ вамъ—все равно. Уменьшите размѣръ этихъ листьевъ и помѣстите ихъ на кувшинъ съ молокомъ за его завтракомъ, и онъ скажетъ, нѣтъ. Тутъ нечему учиться, достаточно думать и говорить искренно и просить только того, что вамъ нужно, и ничего болѣе. Правильное употре-

произведетъ на васъ непосредственнаго дѣйствія и навсегда утратитъ свою ясность и силу; если же данное впечатлѣніе будетъ испытано вами въ состояніи тревоги или горя, если оно соединится въ вашемъ представленіи съ обстоятельствами несоотвѣтствующими, то навсегда сдѣлается для васъ мучительнымъ.

Примѣнимъ это къ выраженію идеи въ зрительныхъ образахъ. Вспомнимъ, что глазъ находится отъ насъ въ большей зависимости, чѣмъ ухо. Волей-неволей, глазъ видитъ. Зрительные нервы не такъ легко притупляются, какъ нервы слуховые, и часто глазъ выслѣживаетъ и наблюдаетъ, когда ухо бездѣйствуетъ. Если вы явите глазу прекрасную форму, когда онъ не можетъ призвать на помощь дѣятельность разума, или прекрасная форма сочетается съ предметомъ, имѣющимъ низменное назначеніе, находящимся въ невыгодныхъ условіяхъ, глазу не будетъ пріятно, и прекрасная форма не украситъ пошлаго предмета. Она надоѣстъ и опротивѣетъ глазу, и на нее распространится самая пошлость предмета, съ которымъ вы ее насильно сочетали. Она навсегда утратитъ для васъ значеніе; вы ее испортили, убили, уничтожили ея свѣжесть и чистоту. Чтобы вновь призвать ее къ жизни, надо ее очистить огнемъ глу-

бокаго размышленія, согрѣть горячею любовью.

Слѣдовательно, красота не должна соединяться съ предметами ежедневнаго употребленія? — спросите вы. Нѣтъ, должна, если соединеніе это будетъ разумно и если красотѣ будетъ отведено такое мѣсто, гдѣ можно спокойно созерцать ее; но не слѣдуетъ скрывать прекрасной формой настоящее назначеніе и характеръ предмета, не слѣдуетъ ее помѣщать тамъ, гдѣ должна производиться черная работа. Ея мѣсто въ обстановкѣ жизни, а не въ орудіяхъ ремесла. Всѣ понимаютъ, что̀ въ этомъ случаѣ нужно, но не прикладываютъ къ дѣлу своего пониманія; всякій знаетъ, какъ и когда красота доставляетъ ему удовольствіе; всякій долженъ ея требовать только въ этихъ случаяхъ и не позволять ее себѣ навязывать, когда онъ ея не проситъ. Спросите сейчасъ любого изъ пассажировъ на Лондонскомъ мосту, не все ли ему равно до формы бронзовыхъ листьевъ на фонаряхъ, и онъ скажетъ вамъ—все равно. Уменьшите размѣръ этихъ листьевъ и помѣстите ихъ на кувшинъ съ молокомъ за его завтракомъ, и онъ скажетъ, нѣтъ. Тутъ нечему учиться, достаточно думать и говорить искренно и просить только того, что вамъ нужно, и ничего болѣе. Правильное употре-

бленіе орнамента требуетъ здраваго смысла и соотвѣтствія съ условіями времени и мѣста. Бронзовые листья на лампахъ Лондонскаго моста безвкусны, но изъ этого не слѣдуетъ, чтобы они были безвкусны на лампахъ Понте делла Тринита; нелѣпо было бы декорировать фасады домовъ въ улицѣ Грэсъчорчъ, но не нелѣпо декорировать ихъ въ какомъ-нибудь тихомъ провинціальномъ городѣ. Требованіе внутренняго или внѣшняго украшенія обусловливается исключительно большимъ или меньшимъ вѣроятіемъ возможности отдохновенія. Вѣрное чувство заставило венеціанца богато изукрасить снаружи свои дома: нигдѣ не отдохнешь такъ спокойно, какъ въ гондолѣ. Опять-таки, ни одно изъ городскихъ сооруженій такъ не требуетъ орнамента, какъ фонтанъ, когда онъ служитъ практической цѣли; тамъ ожидаетъ труженика самый отрадный перерывъ дневной работы. Кувшинъ прислоняется къ краю фонтана; тотъ, кто принесъ его, вздыхаетъ съ облегченіемъ, откидываетъ волосы со лба и опирается на мраморную стѣнку; звукъ добродушнаго говора и веселаго смѣха сливается съ журчаніемъ воды и становится все рѣзче и рѣзче, по мѣрѣ того, какъ кувшинъ наполняется. Можеть ли быть отдыхъ болѣе отрадный, болѣе полный памятью старины, тишиной и спокойствіемъ сельскаго уединенія?

VI.

Есть два основанія, оба одинаково вѣскія, противъ замѣны ручной работы работой машинной или отливкой въ форму; во-первыхъ, всякая работа, производимая посредствомъ машинъ или отливки,—плоха; во-вторыхъ, она безчестна.

О плохомъ ея качествѣ я буду говорить въ другомъ мѣстѣ, такъ какъ, очевидно, оно не можетъ служить достаточнымъ основаніемъ для ея изгнанія въ томъ случаѣ, когда нечѣмъ ее замѣнить. Но безчестность ея, безчестность самая вопіющая, представляетъ, по моему мнѣнію, основаніе достаточное для безусловнаго ея изгнанія. Орнаментація, какъ я уже говорилъ ранѣе, доставляетъ намъ удовольствіе двухъ совершенно различныхъ родовъ: мы наслаждаемся, во-первыхъ, отвлеченной красотой формъ (допустимъ, что красота эта одинакова какъ въ машинной, такъ и въ ручной работѣ); во-вторыхъ, обнаруженіемъ человѣческаго труда и старанія, потраченнаго на орнаментъ. Какъ велико значеніе послѣдняго фактора, видно изъ того, что всякій пучекъ дикихъ травъ, растущій между камнями развалинъ, во всѣхъ отношеніяхъ почти равенъ красотою, а во многихъ неизмѣримо выше самаго изысканнаго орнамента,

высѣченнаго изъ камня; весь интересъ, возбуждаемый въ насъ изваяннымъ орнаментомъ, все впечатлѣніе роскоши, нѣжности и красоты, какое онъ на насъ производитъ, хотя онъ въ десять разъ менѣе роскошенъ, нѣженъ и красивъ, чѣмъ пучекъ травы растущій рядомъ,—все это сводится къ сознанію, что передъ нами произведеніе бѣднаго, неуклюжаго, трудящагося человѣческаго существа. Истинная прелесть орнамента—явный для насъ отпечатокъ мыслей, стремленій, попытокъ, сердечныхъ сокрушеній, радостей успѣха и удачи; все это ясно для опытнаго глаза, и даже если не ясно, все же подразумѣвается и предполагается; въ этомъ вся цѣнность предмета и цѣнность всего, что мы считаемъ дорогимъ. Цѣнность брилліанта просто-на-просто сводится къ сознанію количества времени, необходимаго, чтобы найти его; цѣнность орнамента—къ сознанію количества времени, необходимаго на его выработку. Онъ имѣетъ, кромѣ того, свою собственную, особенную цѣну, которой не имѣетъ брилліантъ (брилліантъ, въ сущности, ничуть не красивѣе кусочка стекла); но теперь я говорю не объ этомъ, я предполагаю, что они равны по достоинству; машинную работу такъ же трудно отличить отъ ручной, какъ поддѣльный брилліантъ отъ настоящаго; дѣйствительно, на первый взглядъ

машинный орнаментъ можетъ ввести въ заблужденіе каменщика, а фальшивый брилліантъ—ювелира; поддѣлка открывается только при самомъ внимательномъ разсмотрѣніи. Однако, точно такъ же, какъ никакая порядочная женщина не надѣнетъ фальшивыхъ драгоцѣнныхъ камней, никакой порядочный архитекторъ не допуститъ поддѣльнаго орнамента. Употребленіе его—такая же грубая и непростительная ложь. Вы пользуетесь тѣмъ, что вовсе не имѣетъ цѣнности, на которую претендуетъ, что̀ имѣетъ видъ совсѣмъ не того, что̀ оно есть на самомъ дѣлѣ; это обманъ, вульгарность, дерзость и грѣхъ. Бросьте такой орнаментъ, оставьте лучше корявую стѣну на мѣстѣ его; вы не заплатили за него, вамъ до него нѣтъ дѣла, онъ не нуженъ вамъ. Никому не нужны орнаменты, а честность нужна всѣмъ. Всѣ прекрасные орнаменты, когда-либо грезившіеся человѣку,—не стоятъ одной лжи. Пусть ваши стѣны голы, какъ струганыя доски, въ случаѣ нужды слѣпите ихъ изъ обожженной грязи и рубленой соломы, но не украшайте ихъ выпуклой ложью.

VII.

Символъ по большей части изобрѣтается совсѣмъ не тогда, когда въ немъ является

высѣченнаго изъ камня; весь интересъ, возбуждаемый въ насъ изваяннымъ орнаментомъ, все впечатлѣніе роскоши, нѣжности и красоты, какое онъ на насъ производитъ, хотя онъ въ десять разъ менѣе роскошенъ, нѣженъ и красивъ, чѣмъ пучекъ травы растущій рядомъ,—все это сводится къ сознанію, что передъ нами произведеніе бѣднаго, неуклюжаго, трудящагося человѣческаго существа. Истинная прелесть орнамента—явный для насъ отпечатокъ мыслей, стремленій, попытокъ, сердечныхъ сокрушеній, радостей успѣха и удачи; все это ясно для опытнаго глаза, и даже если не ясно, все же подразумѣвается и предполагается; въ этомъ вся цѣнность предмета и цѣнность всего, что мы считаемъ дорогимъ. Цѣнность бриллліанта просто-на-просто сводится къ сознанію количества времени, необходимаго, чтобы найти его; цѣнность орнамента—къ сознанію количества времени, необходимаго на его выработку. Онъ имѣетъ, кромѣ того, свою собственную, особенную цѣну, которой не имѣетъ бриллліантъ (бриллліантъ, въ сущности, ничуть не красивѣе кусочка стекла); но теперь я говорю не объ этомъ, я предполагаю, что они равны по достоинству; машинную работу такъ же трудно отличить отъ ручной, какъ поддѣльный бриллліантъ отъ настоящаго; дѣйствительно, на первый взглядъ

машинный орнаментъ можетъ ввести въ заблужденіе каменщика, а фальшивый брилліантъ—ювелира; поддѣлка открывается только при самомъ внимательномъ разсмотрѣніи. Однако, точно такъ же, какъ никакая порядочная женщина не надѣнетъ фальшивыхъ драгоцѣнныхъ камней, никакой порядочный архитекторъ не допуститъ поддѣльнаго орнамента. Употребленіе его—такая же грубая и непростительная ложь. Вы пользуетесь тѣмъ, что вовсе не имѣетъ цѣнности, на которую претендуетъ, что̀ имѣетъ видъ совсѣмъ не того, что̀ оно есть на самомъ дѣлѣ; это обманъ, вульгарность, дерзость и грѣхъ. Бросьте такой орнаментъ, оставьте лучше корявую стѣну на мѣстѣ его; вы не заплатили за него, вамъ до него нѣтъ дѣла, онъ не нуженъ вамъ. Никому не нужны орнаменты, а честность нужна всѣмъ. Всѣ прекрасные орнаменты, когда-либо грезившіеся человѣку,—не стоятъ одной лжи. Пусть ваши стѣны голы, какъ струганыя доски, въ случаѣ нужды слѣпите ихъ изъ обожженной грязи и рубленой соломы, но не украшайте ихъ выпуклой ложью.

VII.

Символъ по большей части изобрѣтается совсѣмъ не тогда, когда въ немъ является

потребность. Символомъ становится какая-нибудь уже прежде существовавшая форма или вещь. У лошадей были хвосты, а у луны четверти гораздо раньше, чѣмъ начали существовать турки; тѣмъ не менѣе, лошадиный хвостъ и полумѣсяцъ имѣютъ для оттомана опредѣленно-символическое значенiе. Первоначальныя формы орнамента почти одинаковы у всѣхъ народовъ сколько-нибудь способныхъ къ рисунку; народъ влагаетъ въ нихъ смыслъ впослѣдствiи, если самъ имѣетъ какой-нибудь смыслъ. Приставьте конецъ остраго инструмента къ сосуду изъ обожженной глины и потряхивайте имъ, пока сосудъ повертывается на колесѣ, и вы получите волнистую линiю, или линiю состоящую изъ зигзаговъ. Колесо оборачивается одинъ разъ, концы волнистой линiи не вполнѣ совпадаютъ при встрѣчѣ; чтобы поправить ошибку, вы придѣлываете къ одному изъ нихъ голову, къ другому хвостъ и получаете символъ вѣчности, если только,—что совершенно необходимо,—у васъ есть понятiе о вѣчности.

Свободный размахъ пера, заканчивающiй длинное письмо, имѣетъ склонность обращаться въ спираль. Проведенiе такой линiи ничего особеннаго не значитъ и не выражаетъ. Ее проводитъ извивающiйся червякъ; ее же мы видимъ въ развертывающемся ли-

стѣ папоротника, въ морской раковинѣ. Тѣмъ не менѣе, линія эта, законченная въ Іонической капители, прерванная изгибомъ акантоваго листа въ капители Кориѳской, сдѣлалась основнымъ элементомъ прекрасной архитектуры и орнамента всѣхъ временъ; множество символическихъ значеній было придано ей; у аѳинянъ она изображала силу вѣтровъ и волнъ, въ готическихъ произведеніяхъ олицетворяла древняго змія, т.-е. Діавола и Сатану; нерѣдко оба значенія соединялись, такъ какъ діаволъ считался властелиномъ воздушнаго царства, какъ, напримѣръ, въ исторіи Іова и въ прекрасномъ разсказѣ Данте о Буонконте де-Монтефельтро.

Публика.

ПУБЛИКА.—Кто подразумѣвается подъ «публикой»? Для каждой картины и для каждой книги существуетъ своя публика, но это обыкновенно никѣмъ не принимается въ расчетъ. По отношенію къ каждому отдѣльному произведенію публика — тотъ классъ людей, у котораго есть познанія, предполагаемыя этимъ произведеніемъ, и чувства, къ которымъ оно обращено. По отношенію къ новому изданію «Principia» Ньютона публика ограничится, пожалуй, исключительно «Королевскимъ Обществомъ». По отношенію къ какой-нибудь поэмѣ Вордсворта публикой будутъ всѣ, у кого есть сердце; къ поэмѣ Мура—всѣ, у кого есть страсти; къ произведеніямъ Гогарта—всѣ, у кого есть житейская мудрость; къ Джіотто—всѣ религіозные люди. Художественное произведеніе должно подлежать суду исключительно той особенной публики, къ которой

оно обращается. Насъ нисколько не интересуетъ вопросъ, какого мнѣнія о Ньютонѣ—человѣкъ, не знающій математики, о Вордсвортѣ—человѣкъ, не имѣющій сердца, о Джіотто—человѣкъ, лишенный религіознаго чувства. Когда мы хотимъ составить себѣ понятіе о какомъ-либо произведеніи, вопросъ: «Что говоритъ публика?» имѣетъ дѣйствительно первостепенное значеніе, но сначала мы должны спросить: «Кто его публика?».

ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ ИСКУССТВА. — Разсуждая объ этомъ предметѣ, мы должны преимущественно держаться одного главнаго положенія: искусство не имѣетъ цѣлью забаву; если оно задается такой цѣлью, или можетъ служить ей, оно не только низко, но можетъ быть даже и вредно.

Назначеніе искусства такъ же серьезно, какъ и назначеніе всѣхъ другихъ прекрасныхъ вещей—голубого неба и зеленой травы, облаковъ и росы. Все это или безполезно, или имѣетъ значеніе, гораздо болѣе глубокое, чѣмъ забава. Удовольствіе, доставляемое намъ всѣмъ этимъ, можетъ быть больше или меньше удовольствія, доставляемаго забавной игрой или любопытной диковинкой, но, во всякомъ случаѣ, не похоже на него. Съ метафизической точки зрѣнія довольно трудно опредѣлить,

какая разница существуетъ между удовольствіемъ, получаемымъ нами отъ комедіи, и тѣмъ, которое мы испытываемъ при видѣ солнечнаго восхода, но разница эта несомнѣнно существуетъ. Во всѣхъ проявленіяхъ прекраснаго есть, однако, элементъ своего рода «Божественной Комедіи»,—присущая ей смѣна явленій и сила; въ музыкѣ, живописи, архитектурѣ и даже въ природѣ радость сюрприза и случайности, облагороженная и подчиненная закону, примѣшивается къ совершенству пребывающаго цвѣта и формы. Но если потребность перемѣны становится на первое мѣсто, если мы требуемъ прежде всего новыхъ мелодій, новыхъ картинъ и новой природы, это служитъ вѣрнымъ доказательствомъ того, что всякая способность наслаждаться природой и искусствомъ исчезла въ насъ и замѣнилась ребяческой любовью къ новымъ игрушкамъ. Постоянныя публикаціи о «новыхъ» музыкальныхъ произведеніяхъ (какъ будто все ихъ достоинство въ ихъ новизнѣ) доказываютъ, что, въ сущности, никому нѣтъ дѣла до музыки; интересъ къ новымъ выставкамъ доказываетъ, что никому не нужны картины, а спросъ на новыя книги—что никому не нужны книги.

Не всегда, однако, и не во всякое время это одинаково справедливо; въ живой школѣ

искусства всегда будетъ жажда всякаго новаго развитія мысли и горячій интересъ къ нему. Но сказанное нами не подлежитъ сомнѣнію, когда интересъ ограничивается одною новизною предмета; великія произведенія искусства находятся въ нашемъ распоряженіи и забываются нами, а дрянныя картины, благодаря своей новизнѣ или какому-нибудь личному интересу, каждый годъ возбуждаютъ горячее любопытство и живые толки.

ДИЛЕТАНТИЗМЪ. - Не думайте, что возможно заниматься искусствомъ изъ дилетантизма; искусство, какъ и чтеніе, должно доставлять вамъ удовольствіе, но вы не назовете чтенія дилетантизмомъ. Занятіе физикой также доставляетъ вамъ удовольствіе, но физику нельзя назвать развлеченіемъ. Если вы рѣшили смотрѣть на искусство какъ на забаву или пріятное препровожденіе времени,—перестаньте заниматься имъ; вамъ оно не принесетъ пользы, а его вы унизите въ глазахъ людей. Если вы идете въ картинную галлерею для того, чтобы шататься по ней и ухмыляться, гораздо лучше вамъ никогда туда не ходить; если вы рисуете только изъ самодовольнаго сознанія своего небольшого умѣнья въ этомъ дѣлѣ,— лучше никогда не берите въ руки карандаша; гораздо лучше совсѣмъ не интересовать-

ся живописью и ничего не понимать въ ней, чѣмъ понимать лишь настолько, чтобы замѣчать недостатки великихъ произведеній, придавать самонадѣянности видъ глубокомыслія и непониманію видъ тонкой критики.

Человѣку, зарабатывающему свой хлѣбъ какимъ бы то ни было ручнымъ трудомъ, никогда не придетъ въ голову возможность научиться ради забавы какому-нибудь другому ремеслу или искусству; однако это постоянно приходитъ въ голову любителямъ. Не только въ высшей степени важно, но и необходимо, во-первыхъ, разъяснить имъ, что значитъ настоящій рисунокъ; имъ нужно учиться не столько самимъ работать хорошо, сколько распознавать хорошее въ чужой работѣ. Создать что-нибудь хорошее въ строгомъ смыслѣ слова, какъ я уже говорилъ раньше, не можетъ ни одинъ любитель; но для того чтобы работать хорошо, въ какомъ бы то ни было смыслѣ, работать на пользу для себя или для другихъ, онъ долженъ, во-первыхъ, понять, чего онъ можетъ достичь и чего не можетъ, что для него доступно и что—нѣтъ; долженъ уразумѣть вполнѣ суровость и величіе непоколебимыхъ законовъ природы, во всей ихъ безпредѣльности. Это не ошеломитъ его; способность быть ошеломленнымъ уже показываетъ величіе человѣка;

мы не можемъ надѣяться разумно и понимать ясно до тѣхъ поръ, пока надежда не смиритъ насъ, а разумѣніе не исполнитъ благоговѣніемъ. Я пойду далѣе и выражусь смѣлѣе: ученики должны узнать отъ насъ не то, что они могутъ сдѣлать, а то, чего не могутъ; мы должны заставить ихъ понять, что многое въ природѣ исключаетъ возможность подражанія и многое въ человѣкѣ исключаетъ возможность соревнованія. Дѣйствительно, научился чему-нибудь въ искусствѣ только тотъ, кто видитъ во всемъ своемъ трудѣ лишь слабый отблескъ сіянія, котораго передать не въ силахъ, ничтожное средство измѣренія всей глубины и непроходимости бездны, отдѣляющей, по волѣ Божіей, великихъ людей отъ простыхъ смертныхъ. Великое торжество искусства, доступное силамъ человѣческимъ, находитъ свой истинный вѣнецъ въ чистомъ наслажденіи реальнымъ явленіемъ, въ святомъ самозабвеніи, которое съ благоговѣніемъ и трепетомъ восторга преклоняется предъ человѣческимъ духомъ, выше его стоящимъ.

ЛОЖНЫЙ ИДЕАЛЪ.—Всякій безъ труда пойметъ достоинство правильныхъ чертъ лица и стройнаго тѣла; пониманіе прелести мимолетнаго выраженія, выработанныхъ жизнью чертъ, требуетъ вниманія, симпатіи и размышленія.

Красота Аполлона Бельведерскаго или Медичейской Венеры вполнѣ очевидна для всякой пустой свѣтской дамы или свѣтскаго франта, хотя ни тотъ, ни другая не увидѣли бы ее въ старомъ закорузломъ лицѣ Св. Петра или въ сѣдовласой «Бабушкѣ Лоисъ».

Легкомысленный зритель знаетъ, какое глубокое изученіе требовалось для созданія вполнѣ правильныхъ формъ человѣческаго образа; дешевый восторгъ его обращается въ тщеславную радость: онъ чувствуетъ, что дѣйствительно, безъ всякаго притворства, можетъ восхищаться тѣмъ, что потребовало большой духовной работы художника, онъ торжествуетъ, считаетъ себя одареннымъ незаурядными критическими способностями и пускается въ восторженныя изліянія по поводу «идеала», а въ концѣ-концовъ все это сводится къ тому, что у статуи красивыя икры и прямой носъ.

Но даже такая пошлая погоня за физической красотой (пошлая въ глубочайшемъ смыслѣ, такъ какъ пошлость образованнаго человѣка не имѣетъ себѣ равной), даже она была бы менѣе достойна презрѣнія, если бы дѣйствительно достигала своей цѣли; какъ всѣ одностороннія стремленія, она сама себѣ служитъ помѣхой. Физическая красота—великая вещь для того, кто умѣетъ видѣть ее; но

путь, которымъ наши современники преслѣдуютъ свой идеалъ, мѣшаетъ имъ достичь его; они требуютъ отъ формы неуклонной правильности, позволяютъ и даже заставляютъ художниковъ и скульпторовъ работать по мѣркѣ, измѣнять натуру сообразно съ предвзятыми законами правильности. Такіе художники, смотря на лицо, не вникаютъ въ него настолько, чтобы замѣтить уже данную красоту въ его особенностяхъ; они думаютъ только о возможности передѣлать изъ него нѣчто совсѣмъ другое, что бы подходило къ законамъ, ими созданнымъ. Никогда природа не открываетъ красоту свою такому взгляду. Все лучшее, что у нея есть, она ревниво охраняетъ и прячетъ отъ всякаго, кто непочтительно относится къ ней. Иному художнику она готовитъ откровеніе въ лицѣ уличнаго бродяги, но у того, кто позволитъ себѣ исправлять ее, сама Порція выйдетъ пошлой, а Пердита неуклюжей.

Не менѣе пагубно бываетъ подобное отношеніе для обыкновеннаго наблюдателя. Поклонникъ такъ-называемой идеальной красоты, стѣсненный рамками установленныхъ правилъ, никогда не всматривается въ черты, къ нимъ не подходящія (да и ни въ какія другія), достаточно внимательно, чтобы видѣть ихъ внутреннюю прелесть. Оригиналь-

ность сложныхъ линій рта, чудныя тѣни и мерцающіе огоньки взора, трепещущая сѣтка рѣсницъ, сложная и тонкая лѣпка лба, всѣ эти признаки воплощенія высшей человѣчности не существуетъ для него. Со всѣмъ своимъ идеализмомъ онъ возвращается вспять къ своей бальной красавицѣ, куда молодость и чувственность привели бы его не хуже любыхъ его критическихъ теорій.

Наблюдатель, привыкшій видѣть человѣческія лица такими, какими Богъ создалъ ихъ, найдетъ красоту въ полѣ, не менѣе чѣмъ въ самомъ роскошномъ дворцѣ, найдетъ ее въ деревенской церкви, не менѣе чѣмъ во всѣхъ божественныхъ изображеніяхъ Ватикана и Питти.

БЛАГОГОВѢНІЕ.—Мѣра вашего счастія и возможность совершенствованія находится въ прямой зависимости отъ степени благоговѣнія, какую могутъ вызвать встрѣченные вами люди. Если бы вы всегда могли быть въ обществѣ архангеловъ, то были бы счастливѣе, чѣмъ въ обществѣ людей; если бы вамъ пришлось ограничиться только обществомъ безупречныхъ рыцарей и прекрасныхъ дамъ, счастіе ваше соразмѣрялось бы съ ихъ благородствомъ и красотою и съ вашимъ благоговѣніемъ передъ ихъ добродѣтелью. Наоборотъ, если бы

вамъ пришлось жить въ толпѣ идіотовъ, безсловесныхъ, исковерканныхъ и злыхъ, постоянное сознаціе своего превосходства не сдѣлало бы васъ счастливыми. Такимъ образомъ, всякая истинная радость и возможность прогресса въ человѣчествѣ зависитъ отъ возможности преклоняться передъ чѣмъ-либо, а всякое несчастіе и низость коренится въ привычкѣ къ презрѣнію.

Въ настоящее время, повторяю, нашимъ дурнымъ общественнымъ строемъ созданъ громадный классъ черни, совершенно потерявшей всякую способность къ благоговѣнію и самое представленіе о немъ.

Классъ этотъ, весьма обширный въ Европѣ, еще многочисленнѣе за предѣлами ея; онъ поклоняется только силѣ, не видитъ прекраснаго вокругъ, не понимаетъ высокаго надъ собою; его отношенія ко всякой красотѣ, ко всякому величію—отношенія низшихъ животныхъ: страхъ, ненависть и вожделѣніе; въ глубинѣ своего паденія, онъ недоступенъ вашимъ призывамъ, численностью своею превышаетъ ваши силы; его нельзя очаровать, какъ нельзя очаровать ехидну, нельзя дисциплинировать, какъ нельзя дисциплинировать муху.

Ученье.

Само собою разумѣется, что всѣ вы вполнѣ обладаете премудростью змія; обращаясь къ вамъ съ настоящимъ предостереженіемъ, я признаю все змѣиное ваше совершенство. Вы во всѣхъ отношеніяхъ такъ же мудры, какъ змій, но въ одномъ я бы просилъ васъ быть мудрѣе его: не глотайте пищу, не попробовавъ, никакую пищу, но менѣе всего спеціально рекомендованную зміемъ пищу познанія. Подумайте, какъ вкусна и изысканна была она въ старину, когда не сдѣлалась еще столь обыкновенной и когда молодежь, лучшая часть молодежи, дѣйствительно алкала и жаждала ея. Тогда юноша отправлялся въ Кэмбриджъ, въ Падую или въ Боннъ, какъ на роскошное пиршество, гдѣ ожидали его великолѣпныя яства и тонкія вина. Теперь онъ идетъ только затѣмъ, чтобы поглощать пищу и не испытываетъ при этомъ даже

того удовольствія, какое испытываетъ обжора, даже пріятнаго ощущенія ἡδόμενος τῇ ἁφῇ (извините за старое Аристотелевское выраженіе). Нѣтъ, онъ глотаетъ самымъ унылымъ и и методическимъ образомъ, какъ констрикторъ, все время не чувствуя никакого вкуса. Помните, что говорилъ вамъ профессоръ Гексли,—это было интересно и ново для меня; огромный боа, въ сущности, не глотаетъ пищу, а только втягиваетъ ее въ себя, какъ въ мѣшокъ. Точно такъ же заставляете вы поступать несчастнаго современнаго студента; онъ долженъ поймать добычу, вонзить въ нее зубы и крѣпко натянуть на нее свою кожу. Недавно я говорилъ вамъ, что современные художники не отличаютъ змѣю отъ колбасы, но—сохрани насъ Богъ и помилуй!—профессора университетовъ такъ успѣшно ведутъ дѣло, что скоро намъ трудно будетъ отличить *человѣка* отъ колбасы!

Припомните, какой прекрасной вещью въ старину была книга, въ уголкѣ у камина, въ саду или въ полѣ; тогда она дѣйствительно, читалась; какъ вкусно было погрызть ее въ разныхъ мѣстахъ, если она принадлежала къ категоріи пряниковъ, отрѣзать себѣ чудесный, жирный и тонкій кусокъ, если была ростбифнаго свойства. Но какъ вы теперь поступаете съ книгой, даже самой лучшей? Вы

отдаете ее рецензенту, чтобы онъ, во-первыхъ, содралъ съ нея кожу, вынулъ кости, потомъ изжевалъ ее, облизалъ и сунулъ вамъ въ ротъ, какъ горсть пилава. И въ концѣ-концовъ вамъ не вкусно. Увы, благодаря этому возрастающему притупленію способности наслаждаться литературой, вы всѣ, даже въ самой добросовѣстной своей дѣятельности, становитесь болѣзненно чувствительны къ уколамъ самолюбія и совершенно подпадаете самымъ низменнымъ соблазнамъ школьнаго соревнованія.

Какъ часто приходится мнѣ получать письма отъ даровитыхъ и умныхъ молодыхъ людей, которые жалуются на потерю силъ и трату времени, но въ заключеніе всегда прибавляютъ одно и то же: «Я *долженъ* окончить курсъ съ самой высшей степенью, чтобы отецъ былъ доволенъ». А отцы любятъ своихъ мальчугановъ и въ то же время словами своими отравляютъ имъ кровь змѣинымъ ядомъ, поражаютъ глаза слѣпотою ко всѣмъ истиннымъ радостямъ, цѣлямъ и заслугамъ науки и литературы; они и сами, кажется, забыли то, что прежде было догматомъ вѣры всякаго англичанина: единственный путь чести—путь честности, единственное почетное мѣсто—то, для котораго вы годитесь. Сдѣлайте вашихъ дѣтей счастливыми, пока они дѣти; если отли

чія ожидаютъ ихъ, пусть они придутъ въ свое время, послѣ хорошо проведенныхъ и памятныхъ лѣтъ; но не мѣшайте имъ теперь беззаботно и радостно преломлять и вкушать небесный хлѣбъ и дѣлиться имъ съ тѣми, кому не дано его; и да благословитъ васъ Богъ передъ обѣдомъ и послѣ него.

Книги.

Книги раздѣляются на двѣ категоріи: на книги нынѣшняго дня и на книги всѣхъ временъ. Замѣтьте это различіе; оно обусловлено не однимъ только достоинствомъ. Дѣло не ограничивается тѣмъ, что плохія книги перестаютъ существовать, а хорошія живутъ; различіе заключается въ самомъ родѣ книгъ. Есть хорошія книги настоящаго дня и хорошія книги всѣхъ временъ; дурныя книги настоящаго дня и дурныя книги всѣхъ временъ. Я, во-первыхъ, долженъ опредѣлить это различіе.

Хорошая книга нынѣшняго дня—о дурныхъ не говорю,—не что иное, какъ напечатанная для васъ полезная и пріятная бесѣда человѣка, который не можетъ разговаривать съ вами инымъ путемъ. Нерѣдко бесѣда эта бываетъ очень полезна, сообщая вещи, которыя вамъ необходимо знать; она бываетъ

пріятна, какъ разговоръ съ умнымъ другомъ. Блестящія описанія путешествій, остроумныя и благодушныя обсужденія различныхъ вопросовъ, живые или патетическіе разсказы въ формѣ романа, достовѣрныя сообщенія объ историческихъ событіяхъ, сдѣланныя самими ихъ участниками,—все это книги дня; съ распространеніемъ образованія онѣ все болѣе и болѣе распространяются среди насъ и составляютъ отличительное достояніе нашего времени; мы должны быть глубоко благодарны за нихъ, и намъ должно быть стыдно, если мы не пользуемся ими. Но если мы примемъ ихъ за дѣйствительныя книги, то воспользуемся ими наихудшимъ способомъ; въ сущности, это даже вовсе не книги, а хорошо отпечатанныя письма или газеты. Письмо вашего друга можетъ быть очень мило и нужно, когда вы его получаете; стоитъ ли беречь его—это другой вопросъ. Газеты вполнѣ годятся для чтенія за утреннимъ чаемъ, но не годятся для чтенія цѣлаго дня. Точно такъ же длинное письмо, даже въ переплетѣ, письмо, гдѣ очень живо описаны гостиницы, дороги и погода, бывшая въ прошломъ году въ такомъ-то мѣстѣ, разсказанъ забавный анекдотъ или переданы дѣйствительныя обстоятельства, при которыхъ случились извѣстныя событія,—такое письмо хотя и можетъ пона-

добиться для справки, но не можетъ быть названо «*книгой*» въ настоящемъ смыслѣ и не годится для *чтенія*. Книга, по существу своему, не есть нѣчто разсказанное, а нѣчто написанное, и написанное не ради сообщенія, а ради увѣковѣченія. Разговорная книга напечатана только потому, что авторъ ея не могъ говорить съ тысячами людей заразъ; если бы могъ, то сталъ бы; книга—только умноженіе его голоса. Вы не можете говорить съ вашимъ другомъ въ Индіи; стали бы, если бы могли; вмѣсто этого вы пишете. Это просто *передача* голоса. Но книга пишется не для умноженія голоса и не для передачи его, а для увѣковѣченія. Авторъ имѣетъ сказать что-нибудь такое, что, по его убѣжденію, вѣрно, нужно или полезно своей красотою. Насколько ему извѣстно, это еще никѣмъ не было сказано, и, насколько ему извѣстно, никто не можетъ этого сказать кромѣ него. Онъ долженъ выразить свою мысль ясно и благозвучно, во всякомъ случаѣ—ясно. Въ суммѣ явленій жизни онъ видитъ отчетливо данную вещь или группу вещей; его доля солнечнаго свѣта и земли дала ему познать эту истину, позволила увидѣть и уловить ее. Онъ бы желалъ запечатлѣть ее такъ, чтобы она не стерлась во вѣки, если бы могъ, вырѣзалъ бы ее на каменной скалѣ. «Вотъ лучшее,

что во мнѣ было»,—говоритъ онъ:—«еще я ѣлъ, пилъ и спалъ, любилъ и ненавидѣлъ, какъ другіе; жизнь моя была какъ паръ и прошла; но вотъ что я узналъ и увидѣлъ; изъ всего моего существованія это одно достойно остаться въ вашей памяти».

Вотъ что онъ «пишетъ»; ничтожными человѣческими средствами, по мѣрѣ силы истиннаго своего вдохновенія онъ оставляетъ намъ свою запись, свой завѣтъ. Это и есть *«книга»*.

Такія книги писались величайшими людьми всѣхъ временъ, великими учеными, мыслителями и государственными дѣятелями. Всѣ онѣ къ вашимъ услугамъ, а жизнь коротка. Вы это слышали и раньше, но измѣрили ли вы ея краткость, распредѣлили ли время, которое она предоставляетъ въ ваше распоряженіе? Знаете ли вы, что если прочтете одно, то не прочтете другого, не наверстаете завтра потеряннаго сегодня? Неужели вы пойдете болтать съ вашей горничной или конюхомъ, когда можете бесѣдовать съ королями и королевами; неужели вы считаете сообразной съ достойнымъ сознаніемъ собственныхъ правъ на уваженіе борьбу съ низкой и жадной толпой изъ-за права «входа» туда-то и полученія аудіенціи тамъ-то, когда вамъ открытъ доступъ ко двору безсмертному, широкому какъ

міръ, полному несмѣтной толпы избранныхъ, властелиновъ всѣхъ временъ и народовъ? Вы всегда можете войти туда, по желанію избрать себѣ мѣсто и общество, и разъ вы войдете, только собственная вина можетъ изгнать васъ. Высота того круга, гдѣ вы изберете себѣ общество, послужитъ вѣрной мѣрой врожденнаго въ васъ аристократизма; законность вашихъ правъ и чистосердечность стремленія занять высокое мѣсто среди живыхъ провѣрится тѣмъ, какое вы пожелаете занять среди умершихъ.

Не только тѣмъ, какое вы *пожелаете* занять, но и тѣмъ, для какого вы *готовите* себя, такъ какъ дворъ почившихъ не похожъ ни на какую живущую теперь аристократію; доступъ къ нему имѣетъ только трудъ и заслуга. Сторожъ райскихъ вратъ не прельстится никакимъ богатствомъ, не смутится громкимъ именемъ, не поддастся на хитрость.

Въ настоящемъ смыслѣ туда не войдетъ никакой низменный или вульгарный человѣкъ. У входа въ этотъ молчаливый Faubourg St-Germain васъ подвергаютъ короткому допросу. «Достойны ли вы войти? Войдите.— Хотите быть въ обществѣ вельможъ? Сдѣлайтесь знатнымъ. — Хотите бесѣдовать съ мудрецами? Научитесь понимать мудрыя рѣчи, и вы ихъ услышите.—Хотите войти на дру-

гихъ условіяхъ? Нельзя. Если вы не возвыситесь до насъ, мы не можемъ снизойти до васъ. Живой лордъ можетъ прикинуться привѣтливымъ, живой философъ снисходительно растолкуетъ вамъ свою мысль; но здѣсь мы не прикидываемся и не растолковываемъ; вы должны подняться до уровня нашихъ идей, если хотите наслаждаться ими; должны раздѣлять наши чувства, если хотите быть съ нами».

